

# هنري سيقي الساهر العربي

الجزء الأول

دراسة فنية وعروضية

دكتور

حسني عبد الجليل يوسف





# موسيقى الشعر العربي

الجزء الأول

دراسة فنية وعروضية

دكتور  
حسين جبر الجليل يوسف



الإخراج الفني

---

ماجدة النسا

## مقدمة

مرت الدراسات الخاصة بموسيقى الشعر بمراحل كثيرة ، اقتصر أكثرها على دراسة العروض . أما المستوى الصوتي فقد دُرِسَ في إطار علم البديع ، وبعض الدراسات النقدية ، كما لم تتناول هذه الدراسات العلاقة بين التركيب اللغوي والأوزان الشعرية ، ويُركِّز هذا الموضوع حبيس كتب البلاغة والنقد ، وكأنه لا يتصل بموسيقى الشعر ، كذلك لم تتناول هذه الدراسات ما يسمى بالتمثيل الصوتي للمعاني ، وهو موضوع أهميته الدراسات جميعها على أهميته .

وقد جمعت في هذا البحث كل ما يتصل بموسيقى الشعر وكل ما يتعلق بالبناء الموسيقي للشعر العمودي والحر ، وحاولت أن أعالج ما رأيته من قصور ، أو نقص ، أو غموض وتعقيد ، وربطت في دراساتي بين الجانب النظري والتطبيقي ، وربطت بين الدراسة العروضية والفنية ، وتناولت دراساتي الأنماط الموسيقية لأنواع الشعر الثلاثة : الغنائي ، والقصصي ، والمسرحي .

وقد أضفت إلى دراساتي الوصفية بعداً نقدياً ، محاولاً قدر المستطاع التجديد الملتزم ، ولم أحصر دراساتي العروضية والفنية في دائرة النقول التي تعتبر سمة لأغلب الدراسات التي تناولت موسيقى الشعر ، قديماً وحديثاً ، ورجعت لدواوين الشعراء

وللمجموعات الشعرية ، باحثاً عن أوزان الشعر ، وأنماط كل بحر ، وعن الصور والأشكال الموسيقية للشعر العربي ، وقد ساعدنى ذلك على اكتشاف أنماط جديدة لبعض البحور قلمها شعراء مجيدون من خلال قصائد جيدة . كما اكتشفت أشكالاً جديدة للقصيدة الخمسة ولبعض الأشكال الشعرية والأوزان الجديدة .

وقد بدأت هذا الجزء بتحديد خصائص الوزن ، وعلاقة الإطار الموسيقي بالتركيب اللغوى ، وحددت المستويات الموسيقية للشعر : الإيقاعية ، والصوتية .

ودرس التمثيل الصوتي للمعاني ، والعلاقة بين الوزن والمحتوى الشعرى . ثم تناولت علم العروض ، وأشارت إلى الصعوبات التى تقابل الدارس وقدمت دراسة متكاملة للعروض الشعرى ، خلصتها من كل مامن شأنه أن يخرج العروض عن مهمته ، بوصفه علماً قياسياً يضبط به الشاعر إيقاعه ، ويعترف به الدارس على مجور الشعر وأنماط كل بحر .

وقد فحصت قدرًا كافيًا من الشعر ، وتمكنت من الكشف عن بعض الأنماط التى لم ينص عليها العروضيون ، فكشفت عن مشطور للطويل ، والبسيط ، والسريع ، والمتدارك ، ومشطور للرجز درس ضمن السريع ، كما كشفت عن مجزوء للكامل ، والمنسرح ، وكشفت عن مجزوء للمديد درس ضمن الرمل ، كما كشفت عن منهوك للوافر .

وعلى الرغم من أننى لم أحصر دراستى فى إطار النقول ، فقد جعلت القديم منطلقاً أصيلاً لم يخرج محاولتى لدراسة العروض عن الأسس والقواعد القديمة ، كما أننى فندت آراء من شكك فى صلاحية التفاعيل ، وأثبت صلاحيتها لأن تكون مقاييس وضوابط للإيقاع الشعرى ، وقدمت لكل بحر نماذج شعرية ، بعد دراسة أنماطه العروضية .

ثم درست القافية ، والقافية الداخلية ، وأنواعها ، والتكرار الصوتي ، ودرست أنماط هذا التكرار ، فتناولت التقسيم ، ورد الأعجاز على الصدور ، والمجازرة ،

والإزدواج ، والتطريز ، والتشظير ، وتشابه الأطراف ، والتزديد ، والتذليل ،  
والتعطف ، والإرصاد والتسهم والتقويف ، والتسميط ، والموازنة .

ودرست التناسب بين الإطار الموسيقى والبناء اللغوي للشعر ، فتناولت ظواهر تمام  
الإطار الموسيقى دون البناء اللغوي وذلك من خلال مصطلحات القدماء وهى :

الحشو ، والاستدعاء ، والتثميم ، والإيقال ، والاعتراض ، والاكشافات . وتبين لى  
أن الشاعر المجيد قادر على الوصول إلى التناسب بين البحر الشعرى ، والبناء اللغوى دونما  
تدافع بينهما أو حشو . كما تبين لى أن هذه الظواهر تتصل بالشعر الحر مثلاً تتصل بالشعر  
العمودى . ثم تناولت ظواهر تمام البناء اللغوى دون تمام الإطار الموسيقى من تدوير  
وتضمن واستدارة ، فى الشعر العمودى ، والشعر الحر ، ووصلت إلى نتائج مهمة تلقى  
ضوءاً على خصائص الإطار الموسيقى للشعر العرفى . وتناولت الوزن والضرورات  
الشعرية ، ما يتصل منها ببناء الكلمة ، وما يتصل ببناء الجملة ، ووجدت بعض  
الضرورات التى يضطر فيها الشاعر إلى وضع الكلام فى صورة يكون فيها ترتيب مواده  
على غير ما ينبغى من التقديم والتأخير ، وتبين لى أن هذه الضرورات تبعد الشعر عن  
الفصاحة ، ومن ثم تبعده عن أن يكون بليغاً جيداً .

وبعد فإنى آمل أن يجد قارئ هذا البحث فى هذا الجزء وفما يليه الفائدة المرجوة ،  
وأن أكون قد أفدت الدارسين بما قدمت من محاولة للتعرف على أبعاد التشكيل الموسيقى  
للشعر العرفى .

والله ولى التوفيق .

دكتور حسن عبد الجليل يوسف





ملخّل

---

## ١ - الإطار الموسيقى للشعر العربي

اتفق أكثر القدماء على أن الشعر يقوم على أربعة أركان : وهي اللفظ ، والوزن ، والمعنى والقافية فهذا هو حد الشعر لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر ، لعدم القصد والنية كاشياء اتزنت من القرآن<sup>(١)</sup> .

ويرون أن الوزن أعظم أركان حد الشعر ، وأولها خصوصية<sup>(٢)</sup> ويرى بعضهم .. أن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية : (٣) .

وذكر السكاكي في مفتاح العلوم أنه قد أُلغى بعضهم لفظ المقفى من تعريف الشعر بأنه عبارة عن كلام موزون مقفى . وقال : إن التفقفة وهي القصد إلى القافية ورعايتها ، لا تلازم الشعر ، لكونه شعراً بل لأمر عارض ، ككونه مصرعاً ، أو قطعة ، أو قصيدة أو لافتراح مقترح ، وإلا فليس للتفقفة معنى غير انتهاء الموزون ، وأنه أمر لابد منه ، جار من الموزون مجرى كونه مسموعاً ؛ ومؤلفه ، وغير ذلك ، فحقه ترك التعرض<sup>(٤)</sup> .

ويرى الأستاذ العوضى الوكيل أن تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى « يلتفت النظر إلى ركن يراه جمهور كبير من الأدباء وعلماء الأدب ضرورياً ولازماً للشعر ، وهو ركن الموسيقى التي تتمثل في الأوزان من ناحية ، وفي القوافي من ناحية أخرى ، فهو بهذه المثابة جزء من التعريف الصحيح للشعر عند هؤلاء »<sup>(٥)</sup> .

والقصيدة العمودية التقليدية - كما وردت في شعر الجاهليين وشعر صدر الإسلام ومن بعدهم حتى يومنا هذا - هي تلك القصيدة التي ينهج فيها الشاعر نهجاً متوازناً . سواء أكان ذلك في البحر أم القافية .

وإذا كنا لا نستطيع أن نتصور شكلاً للرواية أو المسرحية إلا من خلال الموضوع ، وحركة الحدث في الزمان والمكان ، فإننا نستطيع أن نتصور شكل القصيدة العربية دون الحديث عن الموضوع أو المحتوى ، فللقصيدة وزن يتشكل في إطاره البيت الشعري ، سواء أكان تاماً ، أم مجزئاً ، أم مشطوراً أم منوكاً .

كما أننا قادرون على وصف القصيدة من خلال الحديث عن نوع القافية ورويا ونظمها سواء أكان ذلك في القصيدة ذات القافية الواحدة أم القوافي المتنوعة .

وقد كان الخليل بن أحمد أول من جرد القصيدة العربية ، واكتشف لها أنماطاً موسيقية مستقلة عن المحتوى الشعري . واستطاع أن يحدد للقاصائد التي تتفق في موسيقاها وزناً سماه البحر ، كما استطاع أن يكشف علاقة هذا الوزن التام بما جاء منه مجزئاً ومشطوراً ومنوكاً ، وأن يحدد أوجه الاختلاف بين البحور المتشابهة ، واستطاع أن يكشف عن خمسة عشر بحراً ، وعن الأنماط الموسيقية لكل بحر ، ثم جاء الأخفش واكتشف بحراً آخر سماه المتلارك .

وما زال جهد الخليل منطلقاً للدراسات الموسيقية للشعر العربي ، على الرغم من أنه يحتاج إلى شيء من إعادة النظر ، وبخاصة فيما يتصل بتلك الكثرة الماثلة من مصطلحات الزخافات والعلل ، أما فيما يخص التفاعيل فإن الخليل كان دقيقاً دقة متناهية بحيث إن هذه التفاعيل تمثل مقياساً أميناً ودقيقاً للشعر العربي ، على الرغم مما يحاوله بعض الدارسين من رسم هذه التفاعيل بعلم اللغة . وسوف نناقش ذلك في حينه .

وأساس البيت الشعري عدد من التفعيلات يتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة بنسبة واحدة ، وتختلف هذه التفعيلات من حيث النوع والعند ، حسب البحر الذي ينظم فيه الشاعر ، ولتأمل هذين البيتين الجميلين ، لتبين معاً ملامح الإطار الموسيقي للشعر العربي .

يقول جميل :<sup>(١)</sup>

ألا ليت أيام الصفاء جديد      ودهراً تولى يابسين يعمود  
فنحنى كما كنا نكون وأنتم      صديق وإذ ما تبذلين زهيد

هذان البيتان من بحر الطويل ، والوزن العام لهما كما يلي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن  
وهذا الوزن نمط من أنماط بحر الطويل - ففي الشطر الأول للأبيات نجد عدداً  
خاصاً من الحروف المتحركة والسكونة ونجد في الثاني عدداً أقل منه وجاء ترتيب  
المتحركات ، والسواكن ترتيباً خاصاً بهذا البحر . ولنتأمل قول المتنبي <sup>(٧)</sup> .

فؤادك ما تسلّيه المدام وعمر مثل - ما نهب اللثام  
ودهر ناسه ناس صغار وإن كانت لهم جث ضخم

وكذا قول الأعشى <sup>(٨)</sup> :

ألا يا قتل قد خلق الجليلد وحبك ما يبح وما يبيد  
وقد صادت فؤادك إذ رمته فلو أن أمراً دنفا يهيد  
نجد أن قصيدتي المتنبي والأعشى اللتين اقتطعنا منهما هذه الأبيات من بحر الوافر .  
والوزن في القصيدتين :

مفاعلاتن مفاعلاتن فعولن مفاعلاتن مفاعلاتن فعولن  
وعدد الحركات والسكنات في كل شطر تسعة عشر متحركاً وساكناً وهذا الوزن  
يختلف عن الطويل في ترتيب الحركات والسكنات إلى جانب اختلافه في عددها ، ومن  
هنا يختلف إيقاعه عن إيقاع بحر الطويل .

فلذا تأملنا القافية في القصيدتين ، نجد أنها مختلفتان ، ففي الأولى نجد أن حرف  
الروى هو الميم المتحركة المسبوقة بالألف ، وفي الثانية الدال للمتحركة المسبوقة بالياء .

وقصيدة الأعشى تتحد مع قصيدة جميل في الروى والحروف السابقة له . والقوافي  
جميعها تتحد في الوزن أو الإيقاع وإن اختلف البحر . فالبحر قد تتحد على اختلافها  
في القافية ، وقد تتعدد قوافي البحر الواحد .

فإذا تأملنا بعض القصائد ، أو قصيدة واحدة ذات قافية ووزن واحد نجد أنه ، مع وحدة الوزن والقافية ، تختلف الألفاظ والمعاني والوسائل الإيقاعية التي يستخدمها الشاعر في قصيدته ، بحيث يتحقق التنوع في الوحدة .

ويرى أستاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن : « أن الشعراء القدماء ، كانوا يعولون على المزج بين ظاهرتين تغلبان على تماذج هذا الشعر ، وتشيعان في أساليبه منذ أقدم شعرائه هما : التكرار الصوتي والتقطيع اللغوي . وفيما يتصل بظاهرة التكرار الصوتي فقد كان الشاعر الجاهلي يسمى إلى تحقيقه من طريقين متقابلين : أحدهما غطى يتصل بنظام القصيدة القديمة ، كما كانت قد استقرت عليه عبر تاريخها الطويل وهو الالتزام بقافية واحدة ، وبمر واحد ، يحدث بهما الشاعر إيقاعاً صوتياً واحداً في القصيدة جميعاً .

والثاني إبداعى يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها تتكرر في كل بيت على حده ، فتخلق في داخله جناساً صوتياً يختلف من بيت إلى بيت فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى وقوافيها الثابتة ما يصح أن نسميه طباقاً صوتياً<sup>(٩)</sup> فالشاعر يختار الألفاظ التي تتوافق فيما بينها ، من حيث الإيقاع المجرد ، لتكون فيما بينها إطاراً ، أو شكلاً موسيقياً ، هو ما يسمى بالوزن أو البحر ، وتتوافق فيما بينها من حيث الجرس أو الصوت حيث يراعى نوعاً من التوافق الصوتي بين مخارج حروف الكلمات والجمل ويسمى علماء البلاغة ذلك بالفصاحة ، وقد قالوا في فصاحة المفردات « أن تحذف الكلمة عن إجماع المتقاربين في المخرج لاسمها حروف الحلق ، وإن لفصاحة المفرد شيئاً آخر هو أن يكون له في السمع حسن ومزيه »<sup>(١٠)</sup> .

أما فصاحة الكلام فقد قالوا فيما يتعلق بالجانب الصوتي : « أن يحذف الكلام من إجماع حروف متماثلة ثقيلة »<sup>(١١)</sup> .

فالقوانين التي يخضع لها الشاعر في تأليف الجمل بعامة ، هي قوانين التوافق لصوتي وعدم التنافر ، ومن هنا تتمثل الموسيقى الشعرية في إطارين أساسيين :

الأول : التوافق الإيقاعي الذي يمثل الوزن .

والثانى : التوافق الصوتى ، الذى يتمثل فى تناسق مخارج الحروف فى الكلمة والجملّة والبيت الشعرى ، ويتمثل هذا التوافق الصوتى فى مظهرين :

الأول : توافق صوتى يحاول فيه الشاعر اختيار كلمات بعينها ليحدث بها جناساً صوتياً .

والثانى : توافق صرفى ، هو الذى يتحقق من خلال ما يسمى بالإيقاع الداخلى . للكلمات الذى يتمثل فى توافق الوزن الصرفى للألفاظ فى البيت . ولاشك أن اللغة العربية تتيح للنظام فرصة كبيرة للنظم بها ، فأكثر ألفاظها تتحد فى مجموعات يجمعها وزن صرفى واحد فهناك على سبيل المثال مجموعات لفظية وزنها : فَعْل ، قِيل ، فِعْل ، فَعْل ، قِيل ، فُعْل ، فُعْل ، فُعْل ، فُعْل ، وهناك فاعل ، فاعول ، فَعُول ، فَعِيل ، مفعول متفاعل وتفاعل ومفتعل ، ومتفعل ، ومستفعل ، وغير ذلك مما يمكن التعرف عليه بمراجعة كتب الصرف العربى ، « فالألفاظ العربية والتراكيب العربية تجرى على السليقة الموسيقية » (١٣) .

واللغة العربية لغة الوزن فى أصلها ومنشأها وفى معناها ومنباها ، كما أنها لغة التوافق الصوتى والإيقاعى ، فالحروف تبدل وفقاً لقانون المائل والتوافق الصوتى .

ففى صيغة افعل نلاحظ عدة تغيرات فنجد فى إطار هذه الصيغة على سبيل المثال :

اكتمل ، وازدهر ، واصطبر . والتغير الذى حدث فى ازدهر جاء وفق قانون المائلة والتوافق : « فالزأى صوت مجهور ، أى أن الوترين الصوتيين يهتران بشدة عند النطق به . أما التاء التى كتنا ننوquemها فى وزن افعل من المادة « زهر » ليكون الفعل « ازهر » فهى صوت مهموس ، أى لا يوتر الوتران « الصوتيات عند نطقها . وما حدث بتلخص فى أن الوترين الصوتيين فى نطق الزأى استمر بعد المدة الوجيزة جداً التى ينطق فيها صوت الزأى ، فأعضاء النطق فى الإنسان دقيقة ، ولكن لدقتها حدود .

لقد استمر توتر الوترين الصوتيين عند النطق بما كان يظن أنه سيخرج تاء وهنا نطقت الدال (١٤) .

فالقاعدة الصرفية ليست قاعدة جامدة ، ولكنها تخضع لقانون العائل والتوافق الصوتي وهذا القانون هو الذى يجعلنا نخفف بعض الحروف كما فى فعل الأمر والفعل المجزوم إذا كان أجوفاً مثل : قال : قل أو إذا كان مثلاً مثل ( وثق : ثق ، ولم يثق ) فالقوانين الصرفية تخضع لقانون العائل للصوتى .

ولحن لانغالى حين نقول إن اللغة العربية هي « لغة التوافق وحسبنا أن نلاحظ في تركيب المفردات أن الوزن هو قوام التفرقة بين أقسام الكلام في اللغة العربية »<sup>(١٤)</sup> . ولو تأملنا لغتنا العربية لوجدنا أن أنساقها ونظامها ، في بناء الجملة ، وفي بناء الكلمة ، هو ذلك النظام الذى وصلنا فى الشعر القديم .

لقد نمت هذه اللغة في أحضان الشعر الجاهلى ، فالشاعر القديم قد انجبه إلى اللغة التى كان متصلاً بها ، لكونه عضواً في مجتمع يتحدث بهذه اللغة ، وراح يتقن منها كلامه ويصوغ من تلك الكلمات أنساقه الشعرية محاولاً التوفيق بين هذه الكلمات وبين النسق الذى يحقق به إيقاعاً ، ومن هنا كانت حاجته الماسة إلى كلمات جديدة ومشتقات جديدة وأبنية جديدة تتوافق مع تلك الخصوصية التى سيقدم بها ذلك النوع التميز من الكلام ، لقد كانت حاجته إلى هذه الكلمات والمشتقات ، وحاجته إلى تهذيب تلك الكلمات وتنقيتها أكثر من حاجة المخارب ، والراعى ، والتاجر ، والكاهن ، والزراع ، والحكيم ، والزعم ، ولهذا نمت اللغة على يد الشاعر ، ونما الشعر بنمو هذه اللغة . إن وجود أكثر من صيغة لجمع تكسير واحد رباعية أو ثلاثية أو خماسية على سبيل المثال لا يمكن أن يؤوّل فقط باختلاف القبائل أو اللهجات ، وإنما هناك هذا الإطار الجديد الذى بدأ ينتظم الكلمات فينظمها ويبنينا على نحو يتفق وهذا الإطار التميز .

إن سارتر يرى أن « الشاعر أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة » .

وأنه « فى الأعم تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات ولكن هذه الهيئة لا تشترك فى شئ مع ما يطلقون عليه عادة : شكل الجملة النحوى إذ إن هذا الشكل لاصطلاح له على تكوين المعنى »<sup>(١٥)</sup> .

ولهذا فإنه يرى أن الكلمات لا اللغة هي مادة الشعر . ولكن الأمر يختلف في العربية ، ففي إطار الإصابة تتحدد خصوصية الدلالة فيتولد النحو . وإن الجملة إذا ولدت شعرية ، فإنها لا بد أن تتفق مع النماذج العليا لهذه اللغة ، تلك النماذج التي وصلت إلينا شعراً ، وقرآناً عربياً مبنياً ، فالجملة العربية تتفق والقوانين التي تخضع لها الجملة الشعرية ، لأنها لغة شعرية المنبت وشعرية القاعدة ، والقوانين ، فليس هناك انتهاك لقاعدة أو انحراف عنها ، حيث إن هذه القواعد قد استنبطت من أنماط لغوية طلعت للشعر فجعنا شعرية بمبناها ومعناها وقوانينها .

يقول العقاد : « نريد باللغة الشاعرة أنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية الموسيقية ، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء »<sup>(١٦)</sup> .

ولهذا فإن ما يسمى بالضرائر في الشعر - إلى جانب قلته يمثل خروجاً عن الأنماط الشعرية الأصلية ، وفي نفس الوقت يمثل خروجاً عن الأنساق اللغوية . فليس هناك تدافع وصراع بين البنية اللغوية والبنية الشعرية إذا أخلص الشاعر لصنعتة وتعامل مع لغته تعاملاً واعياً عميقاً .

وقد استخدم بعض النقاد مصطلحات شتى في الحديث عن موسيقى الشعر ، ومن ذلك الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية ، والموسيقى الظاهرة والموسيقى الخفية .

وبادئ ذي بدء فإنني أرى أنه ليس هناك موسيقى داخلية ، وأخرى خارجية ، بل إن هناك موسيقى واحدة تتركب فيما بينها ليس منها خارج وداخل ، لأن عناصرها الصوتية والمعنوية تمثل معزوفة ذات نسيج متداخل .

أما مصطلح الموسيقى الظاهرة والخفية ، فيبدو لي أن هناك خلطاً بينها من ناحية ، وبين الموسيقى المادية والموسيقى الخفية من ناحية أخرى . فالموسيقى المادية نوع من أنواع الموسيقى الظاهرة التي تقوم على التشكيل والتنسيق الصوتي وتخضع لقانون التوافق والمماثل الصوتي ، أما الموسيقى الخفية فإنها تقوم على التنسيق المعنوي وتأتي في المقام الأول من علاقات التوافق والتضاد بين المعاني دون المباني من حيث تشكيلها الصوتي .



وإذا كانت الموسيقى الظاهرة تتعلق بالمباني ، والخفية تتعلق بالمعاني فما وضع البحر وعلاقته بهذين العطين من الموسيقى . إن البحر يتنظم المبني والمعنى على حد سواء ، وهو إطار لا وجود له إلا عند تشكله في ألفاظ ، فهو من حيث كونه إطاراً للمباني يمثل غطاءً متميزاً ومحسوساً من الموسيقى لأنه قد يتنظم ألفاظاً عارية من التوقيع ، في حين يظل التوافق الإيقاعي ، ويمكن أن نسميه بالإيقاع أو الإطار ، أو الشكل ، وقد تقى هذه المصطلحات بالمراد وقد يكون « الوزن » أقربها دلالة عليه .

فالوزن الموسيقى إطار يتنظم ألفاظاً وتراكيب من خلال إيقاع متميز يمكن التعرف عليه مجرداً من خلال رصد الحركات والسكنات مطلقة ، ثم استخدام التفاعيل للتمييز بين كل وزن وآخر وهو ما سوف نتعرض له في القسم العروضي .

أما للموسيقى الظاهرة سواء أكانت عالية الجرس أم هادئة هامسة فإنها تقوم على الإيقاع الصوفي . في حين تقوم الموسيقى الخفية على علاقات المعاني بين الألفاظ أو التراكيب .

فالموسيقى الظاهرة موسيقى مسموعة تقوم على التأثير على حاسة السمع الذي يعكس أثره على الوجدان والفكر .

أما الموسيقى الخفية ، فإن تأثيرها يبدأ من الفكر والوجدان ، ثم ينعكس على الحواس ، ولأن الشعر بنية متراكبة فإنه يصعب التعرف على مثل هذه التأثيرات ، وأن أمكن افتراض اختلافها ، أو أمكن وصفها نظرياً . فالموسيقى الخفية تعتمد على التأثيرات الذهنية والتخيلية ، ومن ثم فلا بد أن يتحقق نوع من الفهم لما في الشعر من

معاني ، أما الموسيقى الظاهرة فإنها تحدث أثرها حتى وإن لم يفهم المتلقي ما في الشعر من معاني وأخيلة . فقد نظرب لشعر لاني معانيه تماماً ، بل إننا قد نظرب لشعر لا نعرف لغته ، ولكن الموسيقى الخفية تأتي فقط من الشعر المفهوم ، ويزيد تأثيرها كلما ازدادنا فهماً ووعياً بالعمل الشعري .

ومن هنا فإن تعاملنا مع الترادف والتقابل والتعاقب لا يكون فقط بوصفها محسنات بديعية معنوية . لا عمل لها سوى تقوية المعنى ، وإنما أيضاً من منطلق ما نحته من

موسيقى خفية ، وحركة نفسية وفكرية في قارئ الشعر أو سامعه .

وقد استطاع الدارسون القدماء الكشف عن أنماط كثيرة من الوسائل الموسيقية التي استخدمها الشعراء في إطار التنسيق الصوتي ، والتجنيس ، في إطار علم البديع ، ولكنهم في بعض النواحي لم يفصلوا بين الشعر والنثر ، ولم يحا ولوا إظهار خصوصية هذه الوسائل في الشعر - وهذه الوسائل تمثل فصولاً في علم البديع ، فهناك السجع ، والجناس ، والتصريع ، ورد الأعجاز على الصدور ، والتوشيح ، والتطرز ، والتقسيم والتشطير ، والمجاورة ، والتلذيل والتفويف وغير ذلك .

ولا شك أن هذه الوسائل البديعية وغيرها مما ستناوله بالدراسة تتعلق بالتنسيق اللفظي وبعضها بالتنسيق المعنوي . فهي في المقام الأول نوع من الهندسة الصوتية التي يعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار . ولا شك أن تكراراً الصوتي سواء أكان تكرار لعبارة أو مقطع ، أو تكراراً لكلمة أو حرف ، لا يتقيد بالتصنيفات التي ذكرناها أو التي ستتناولها وإنما قد يتجاوزها ، فالشاعر المجيد يستطيع أن يستخدم من التقنيات والوسائل الصوتية ما يثرى عمله . ويجعل عمله الفني أشبه بمعزوفة موسيقية متعددة الأبعاد .

ونحدثنا الشاعرة نازك الملائكة عن القيمة الفنية للتكرار الصوتي فنقول : « إن التكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر . وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها .

أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما .

إن التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة وأحداهما قانون التوازن . ففي كل عبارة نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها . إن للعبارة الموزونة كيئاً ومركز ثقل وأطرافاً . وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة<sup>(١٧)</sup> .

إن هناك علاقة دقيقة بين التكرار الصوتي ، بشقّ ضروبه ، وبين صوت الشاعر الداخلى .. إن هذا التنسيق والتقسيم والتكرار وسيلة من وسائل الشاعر فى خلقه الفنّ ، بحيث يصبح العمل الشعرى بناءً محكوماً بمنطق خاص ، ملوناً بألوان صوتية وإيقاعية متميزة .. فاستخدام الشاعر لإمكانات الوزن والتنسيق الصوتى يجعل من القصيدة الشعرية أشبه بلوحة فنية تتأزج فيها الألوان ، وتتفاعل ، لتقدم نموذجاً متفرداً يختلف عن غيره ، ويمتاز النموذج الشعرى عن اللوحة بأنه يمثل حركة فى الزمان من حيث كونه بناءً لغوياً ، وبناءً موسيقياً .

يقول نزار قبانى : « الشعر هنسة حروف وأصوات تُعمر بها فى نفوس الآخرين علماً يشبه عالمنا الداخلى . والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته فى بناء الحروف وتعميرها (١٨) .

ولم يقتصر الشعراء على الوزن والقافية والتكرار الصوتى والإيقاعى ، وإنما عمد بعضهم إلى نوع آخر من الموسيقى يمكن أن نسميه « التمثيل » الصوتى للمعانى « ويسميه الأوربيون بالأنوماتيوية » ومعناها المعجمى : تشكيل من الكلمات يحاكي صوتياً الشيء المتعلق به (١٩) .

ويفسرنا الدكتور محمد التوبى بقوله : إن الشعراء فى تصويرهم معانيهم وأداء أفعالهم وحركاتهم لا يكتفون باللفظ الواحد الذى سبقت اللغة إلى وضعه ، بل يوقعون وينظمون كلمات متعددة فى جمل وأبيات كاملة متعاقبة حتى تطابق إيقاعها وتنظيمها فكرهم وانفعالهم (٢٠) .

وقد أشار الدكتور محمد التوبى إلى أمرين يتعلقان بهذه الظاهرة ، نرى الإشارة إليهما :

الأمر الأول : هو أن علماء اللغة العرب قد أشاروا إلى ظاهرة التمثيل الصوتى للمعانى ، إلا أن البلاغيين والنقاد لم يلتفتوا إلى ذلك ولم يستفيدوا مما نهوا إليه . من هؤلاء العلماء ابن جنى الذى يقول : « فلما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من

الأحداث فباب عظيم واسع ، ونهج مثلب عند عارفيه مأموم . وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها فيجعلونها ويحذفون عليها . وذلك أكثر مما تقدره وأضعاف ما نستشعره <sup>(٣١)</sup> » وقد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ، ترتيبها ، وتقديم ما مضى أول الحدث ، وتأخير ما مضى آخره ، وتوسط ما مضى أوسطه ، سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود ، والغرض المطلوب <sup>(٣٢)</sup> .

والأمر الثاني الذي أشاره الدكتور محمد النويهي هو « أن استعمال شعرائنا القدامى لهذه الوسيلة لا يقل إن لم يزد عن استعمال الشعراء الإنجليز لها . وليس في هذا غرابة ، فاللغة العربية أشد اتصالاً بأصولها البدائية . التي تقوم على قدر كبير من حكاية الأصوات الطبيعية من اللغة الإنجليزية التي دخلها قدر أكبر من التطوير والتجريد . والشعراء العرب القدامى أقرب صلة بالطبيعة البدائية العارية من معظم شعراء الإنجليز » .

إنما العجيب الغريب أن تظل هذه الوسيلة مجهولة أو شبه مجهولة من قديمنا قديمه وحديثه ، على أهميتها البالغة واعتماد الشعر الجاهل خاصة عليها اعتقاداً عظيماً ، حتى أننا لترغم أنها كوسيلة بيانية أكبر أهمية من كل ما درسه البلاغيون من وسائل التشبيه والاستعارة والكناية <sup>(٣٣)</sup> .

وعلى الرغم مما في كلام الدكتور محمد النويهي من بعض المبالغة بالنسبة لهذه الظاهرة ، فإن ذلك لا يعني أننا ننظر إليها بوصفها وسيلة أقل أهمية من غيرها من الوسائل الموسيقية الأخرى ، حيث إننا ننظر إليها بوصفها وسيلة مهمة وظاهرة جديرة بالدراسة .

هذه أهم الملامح لموسيقى الشعر العربي وسوف نحاول أن نلقى عليها الضوء من خلال دراستنا لهذه الموسيقى عروضياً وفنياً .

وقد آثرنا التضميل في مواطن كثيرة ، حتى يستطيع الدارس أن يتعرف على الظاهرة ، كما أننا جئنا في كتابنا كل ما يتصل بموسيقى الشعر العربي ، وبعضها

موضوعات تدريس ضمن كتب البلاغة والنقد هادفين من ذلك إتاحة قدر وفير من المعرفة بموسيقى الشعر وجمع المتفرق منها لتكون معيناً للدارس .  
وقد توخينا الدقة وربط الشواهد بمراجعها ومصادرها ، وهو ما نفتقده في أكثر الدراسات التي تناولت موسيقى الشعر .

## ٢ - التشكيل الموسيقي والمحتوى الشعري

إن الذى لا يمكن إنكاره هو تلك العلاقة الغامضة بين التشكيل للموسيقى القصيدة العربية ، القديمة والحديثة ، وبين المحتوى الشعري .

وإذا كنا نعتقد أنه لا انقسام بين البناء للموسيقى ، وبين المحتوى الشعري ، فإننا لا يمكن أن ننكر أن هناك علاقة بين التشكيل والموضوع ، فتصوير الشاعر لتجربة ما في إطار بحر الطويل ، وباستخدام وسائل بلاغية معينة ، يختلف عن تشكيل نفس التجربة باستخدام بحر آخر ، وبوسائل بلاغية أخرى . ولاشك في أن تعدد الأبعاد للعملية الإبداعية يجعل كل بعد وكأنه أهم هذه الأبعاد ، وأنه لا أهمية له مع هذا التعدد وفق تراكيبه وتوازنه مع غيره من الأبعاد .

وهناك فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العرفي نفسه الخليل بن أحمد الفراهيدي ، واستفاضت ، وربما كان لا يزال لها أنصار حتى الآن .

هذه الفكرة تنصب إلى تحديد طابع نفس لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية (٢٤) .

ومن هؤلاء الذين تابعوا الخليل ، حازم القرطاجني حيث نراه يقول : « فالعروض الطويل مجد فيه أبداً بهاء وقوة ومجد للبسط سيطرة وطلاوة ، ومجد للكامل جزالة وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللرمل ليناً وسهولة . ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرائاء (٢٥) » .

هذا الكلام في وصف البحور وخصائصها كلام عام يمكن أن يطلق على أكثر من بحر كما أن تحديد بحر تكون أليق بالرائاء وغيره لا يؤيده الشعر فقد نظمت الخنساء

مرثياتها في أكثر البحور ، كما أن مرثية أبي ذؤيب وهي من فرائد المراثيات جاءت في بحر الكامل ولم تأت في المديد .

وقد ربط سينسر بين موسيقى الشعر وبين الأفكار والمشار المعبر عنها في الشعر  
فيمى :

أن خير الموسيقى ما يمشى مع الأفكار وتتساق مع المعاني وتتجاذب نغاتها ونبراتها مع حالات النفس فالشاعر في احتياجه وغضبه وغبطته يكون تعبيره الموسيقى على النغمة ، وفي حزنه يكون منخفضاً وفي تعجبه وفرحه وهذونه واطمئنانه تكون مسافات الصوتية قصيرة ، وأما في بته وأله فتكون مسافات الصوتية طويلة ، وهكذا تسير النغات حالات النفس كما تسير موضوع القصيدة وفكرتها .

وعلى الرغم من صدق المقدمات ، فإن النتائج ليست صحيحة تماماً ، ولا تتحقق دائماً . لأن ارتفاع النغمة ليس قاصراً على الغضب فقط وإنما يشاركه الفرح في ذلك .. وقد تكون بعض حالات الغضب والفرح ذات نغمة منخفضة ، وليس ارتفاع النغمة في الشعر دليلاً على حالات نفسية خاصة فقد يكون الشاعر هادئاً ويعبر عن غضبه بنغمة عالية وقد يكون ثائراً مهتاجاً ويعبر عن غضبه أو فرحه بنغمة منخفضة ، كما أن لطريقة القراءة والإلقاء أثرها في الإحساس بارتفاع النغمة أو انخفاضها .

كل هذا يجعلنا نقف حزينين أمام كثير من فروض الدارسين في مجال علاقة الموسيقى بالإنسان ومشاعره وعواطفه وصور انعكاسها في الشعر .

ويرى أستاذنا الدكتور جابر عصفور أنه من الأصوب أن نفترض أن النظام الإيقاعي للقصيدة تميز عن الوزن المجرد ، وأن نفترض بالمثل أن الوزن المجرد لكل بحر محض تصور ذهني ، شبيه بمفهوم « الجوهر » عند الفلاسفة ، لا نواجهه في القصيدة ، بل نواجه « عرضاً » أو أكثر من أعراضه « فحسب ... إنه شيء غير موجود بالفعل وإن كان موجوداً بالقوة ، على الأقل في أذهان من يتمسكون بفكرة النموذج الثابت للوزن (٣٦) » .

إن مشكلة الوزن أو الإطار الموسيقى أو مشكلة الإيقاع الموسيقى القصيدة ، لا تتصل بالشاعر والمتلقي فقط وإنما تتصل باللغة بوصفها نظاماً من الرموز والإشارات ذات دلالة ومعنى .. إن الشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية ، وإنما ينطقه موزوناً وكأنه يلقي فينا غريزتنا الأولى<sup>(٢٧)</sup> . ويرى أستاذنا الدكتور عبد المنعم تليمة أنه : « يسيطر إيقاع العمل الشعري - قبل تشكيله - على الشاعر ، وسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل ... وهو يبدأ عمله عندما يهيم عليه الإيقاع الموجه إلى التشكيل - توحى سيطرة الإيقاع على الشاعر بالخطوة الأولى للقصيدة التي لا يعرف الشاعر عنها شيئاً قبل أن ينتهى من تشكيلها »<sup>(٢٨)</sup> .

ولا شك أن هذا الإيقاع المشار إليه هو الوزن أو الإطار الموسيقى . هذا الإطار يتبدى في موجات تطول أو تقصر تبعاً للتجربة الشعرية التي تتراكم وتتلاحم عناصرها الوجدانية والفكرية مع عناصر التجربة الأخرى من ألفاظ وصور وأصيلة وإطار موسيقى ، فمن خلال تفاعل هذه العناصر جميعها تكون القصيدة . إن علاقة الإطار الموسيقى بالتجربة علاقة وثيقة لأنه يتنظم هذه التجربة ويحملها تظهر في إيقاع خاص ، فحين يتحول هذا الإطار أو الجوهر من مشروع عمل إلى عمل له طبيعته ووظيفته ، لا يمكن أن نهمل قيمته في تنظيم التجربة والسيطرة عليها ، لكننا لا نستطيع أن نعطي قيمة مستقلة عن التجربة ، فالإطار عندما يتشكل ويصبح له وجود بالفعل تكون له طبيعة جديدة ، أو طبيعة خاصة تتصل بنوع التجربة وطبيعته دون أن يفارق جوهره . فالإطار يؤثر بالتجربة ويتأثر بها ... وكلما اختفى أثر كل منها في القصيدة يصبح هذا من وجهة نظري - دليلاً على أن التفاعل بينها كان صحيحاً وتاماً .

إن الوزن بوجه عام « يزيد الصور حدة ، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة ، لا بل إنه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية الإبداع نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعبير المبتكرة الملهمة »<sup>(٢٩)</sup> .

وإذا كنا لا نستطيع أن نلغي أثر هذا الوزن في تجربة الشاعر فإننا من جهة أخرى لا نستطيع أن نقول بوحدة هذا الأثر وعموميته ، فالشاعر الذي ينظم في بحر الطويل



أفراحه غير من ينظم فيه أحزانه ، وتجربة الغربة غير تجربة العودة ، والحرمان غير المتعة ، والغضب غير الرضى ، ولكن التجربة الواحدة ذات أبعاد شتى ، وأوجه كثيرة ، وقد تختلف فيما بينها ، بينما تتفق في الإيقاع مع ما يخالفها من تجارب فليس هناك بحر أليق لنظم الرثاء أو الملاح أو الفخر ، ولكن نظم الموضوع الواحد في محور مختلفة يجعل لكل تجربة شكلها وإيقاعها المتميز .

قد يشابه الإيقاع في حالة الفرح مع الإيقاع في حالة الحزن في الوقت الذي يختلف فيه إيقاع فرح عن فرح ، وحزن عن حزن حسب نوع التجربة وطبيعة الانفعال ، والرؤية الفنية . إن الوزن العروضى لقول إنسان : وافرحتاه هو نفس الوزن لقوله : واحسرتاه وقد نتحدث عن الألم المفرح والفرح المؤلم .. فالحياة والنفس الإنسانية قائمة على التناقضات ، والإطار يمكن أن يتنظم هذه الأحوال جميعها ، ولهذا فإنه يتلون بها ، ويلونها بصيغ خاص متميز ، ولهذا فإنه من المحتم علينا أن نتأمل كل نموذج شعرى على حدة ، وأن نحاول دراسته وتحليله من حيث الشكل والموضوع وفقاً لنوع التجربة وعناصرها الموضوعية التي تتفاعل فيما بينها مكونة السياق الخاص بها .

إن الإيقاع الذى يبين على الشاعر لحظة الإبداع هو إيقاع مفرق في الخصوصية ، لكنه يتخذ مجرى غمطياً خلال عملية الخلق الفنى ، ولاشك أن تعدد البحور الشعرية تجعل الشاعر قادراً على التعبير عن تجربته في إطار واحد منها يتوافق معها أننا نرى أنه مها تعددت البحور فلن نستطيع أن تكون مسابقة تماماً للإيقاعات المتصلة بعالم الإنسان الداخلى والخارجى .

ومعنى هذا أن الأطار الموسيقى يقدم لنا إيقاعات تضبط بصورة ما تجربة الشاعر ، وتسيطر عليها ، على الرغم من مقدرة الشاعر على التعبير عن تجاربه من خلال هذه الأنماط والأطر الموسيقية .

ويرى الدكتور شكرى عياد « أن الناقد الأدبى لا يمكنه أن يقنع من بحث الوزن الشعرى بإدراك العلاقة العامة بين الوزن والتعبير الشعرى أو بين الطرق المختلفة في استخدام الوزن والقافية وبين الأشكال الشعرية المختلفة ، فلا بد له أن يعرف من أسرار

استخدام الصوت في العمق الشعرى ، ألا يقف عند التأثيرات العامة للإيقاع الشعرى بل يتجاوزها إلى القمة الخاصة بكل إيقاع على حدة وقد نصيقي دائرة التخصص شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى الإيقاع الخاص بقصيدة معينة<sup>(٣٠)</sup> .

إن الوزن الواحد يشكل أساساً عاماً وبمجرداً . يصلح معه الوزن لتجارب متعددة ، ولكنه يتشكل داخل كل تجربة تشكلاً منفرداً يميز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها ، ويميز مقطع من مقاطع القصيدة عن بقية المقاطع في آن<sup>(٣١)</sup> .

إن القول بعلاقة الإطار الموسيقي بعالم الإنسان ونفس الشاعر ، لا تقتضي أن نفرض قدرة أو خاصية لهذا البحر في التعبير عن موضع خاص ، أو عاطفة بعينها ، وإنما تسمح

لنا هذه العلاقة بتصور طبيعة خاصة للوزن في كل تجربة على حدة ، إنه من غير المعقول ألا ننصوّر علاقة خاصة بين الوزن الذي اختاره الشاعر وبين عواطفه وانفعالاته وتجاربه ورويته المعبر عنها في قصيدته .

أما عن علاقة الوزن بالمتلقي فإن « الوزن شأنه شأن الإيقاع ينبغى ألا ننصوره على أنه في الكلمات ذاتها أو في دق الطبول - فليس الوزن في المنبه وإنما هو في الاستجابة التي يتألف منها الإيقاع نسقاً أو نمطاً زمنياً معيناً ، ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطاً في شيء ما خارجنا ، وإنما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين أو قد تنسقنا على نحو خاص . فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران ، فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب ، ونحن لن نستطيع أن نفهم طبيعة الوزن حينئذ تتعامل عن السبب الذي يجعل النمط يثيرنا على هذا النحو دون أن ندرك أن هذا النمط ذاته عبارة عن حلقة هائلة من الاضطراب تنتشر في الجسد بأسره ، وموجة من الانفعال تنلغ خلال مجارى الزمن<sup>(٣٢)</sup> .

ويرى أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل أن « جزءاً كبيراً من رضائنا عن العمل الفني يرجع في الواقع إلى أن هذا العمل ينظم لنا مشاعرنا فيربط بينها في إطار محدود<sup>(٣٣)</sup> .

ويرى « أن الأثر المتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة بأن إيقاع الضربة الشعرية يكون عادة أقل سرعة من إيقاع النبض » فإن صح ذلك صح أن الشعر لغة القلب « (٣٤) .

« والأمثلة كثيرة على أن أكثر الأبيات الشعرية امتلاءً بالمعنى وأكثرها حيوية هي تلك التي تتوازى فيها حركات الإيقاع الموجبة والحركات العقلية » (٣٥) .

فإذا كان الإيقاع المتميز للشعر هو الذي يميز الشعر عن فنون القول الأخرى ، فإن الإيقاع يصبح ذا فاعلية في تميز التجربة الشعرية عن تجارب كاتب المقال والقصة والمسرحية سواء في التشكيل ، أو في المحتوى ، أو التأثير على الملتقى .

فطبيعة الشعر الإيقاعية تجعل الشاعر يعتمد إلى ما هو جوهرى حتى في تعبيره عن الخصاص لأن هذا الخصاص يرتبط بالعام ويتفاعل معه .

يقول ابن خلدون : « الشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته . ولصعوبة متحاة وغرابة فنه كان محكاً للقرائح في استجداء أساليبه ، وشحذاً للأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه . ولا يكتفى فيه ملكة الكلام العربي على الإطلاق ، بل يحتاج بخصوصه إلى تلمظ ، ومحاولة في رعاية الأساليب .

ولا يعرفه إلا من حفظ كلامهم حتى يتجرد في ذهنه من القوالب المينة الشخصية قالب كل مطلق يجذو جذوه في التأليف كما يجذو البناء على القالب ، والنساج على المنوال ، فلهذا كان فن الكلام منفرداً عن نظر النحوى والبيانى والعروضى . نعم إن مراعاة قوانين هذه العلوم شرط لا يتم بدونها ، فإذا تحصلت هذه الصفات كلها اختص بنوع من النظر لطيف في هذه القوالب التي يسمونها أساليب (٣٦) .

إن الإيقاع الذى يسيطر على الشاعر ليس من خلقه أو ابتكاره وليس نتيجة انفعال لحظى عند الإبداع ، فهو إيقاع سبق التعبير من خلاله ، ولكنه على الرغم من ذلك لم يستهلك ولم يفقد قيمته ؛ لأنه يتفق مع إيقاع نفسى وفكرى وحيوى للإنسان بوجه عام .

يقول كولنجود « إن الفن لا يطبق الكليشيات ، فكل تعبير حتى ينبغي أن يكون أصيلاً . ومما تشابه مع أى تعبير آخر . فإن هذا التشابه لا يرجع إلى حقيقة وجود هذه التعبيرات الأخرى بل إلى حقيقة تشابه الأفعال المعبر عنه ، بعد التعبير عنه ، مع انفعالات قد سبق التعبير عنها . والفعل الفنى لا يستخدم لغة جاهرة إنه يخلق اللغة وهو ماضٍ في طريقه ، وبمجرد تخلصنا من أى تصور باطل للأصالة لن يثار أى اعتراض على هذا البيان اعتقاداً على ما يظهر من تشابه في أغلب الأحوال بين أى تعبير من تعبيرات اللغة وأى تعبير آخر (٣٧) .

ومعنى ذلك أن تشابه الإطار الموسيقى ليس مقدمة لتشابه الانفعالات أو الأحاسيس والمشااعر في القصيدة الواحدة وفي قصائد البحر الواحد فإن الإيقاع الداخلى للكلمات يختلف من بيت شعري إلى بيت آخر ، ويبدو البيت بمثابة جملة موسيقية متميزة تراكب مع غيرها لتكون البنية للنموذج الفنى أو القصيدة . وما زالت محاولة الخروج بنتائج حاسمة عن علاقة الوزن بالمحتوى الشعرى بعد تشكله تحتاج إلى كثير من المحاولات التطبيقية لتخرج هذه المقولة بصورة واضحة دقيقة .

« ولا شك أن بنية الدلالة التى تشكل الشعر ، أو يشكلها الشعر على السواء تفرض على الوزن نفسه نظاماً متميزاً ، في علاقات التراكيب والدلالة » (٣٨) .

فالإيقاع والتكرار ، ونوع الحروف ، والتمثيل للمعاني ، والتقسيم والتصوير ، والتقابل والتوافق المعنوي ، كل ذلك يأخذ انعكاساً للتجربة ونميراً لها في آن واحد .

« إننا لا نفكر - أبداً - في القيم الصوتية منفصلة عن المعنى بل نفكر في المعنى من خلال مستويات متعددة تتجاوب متجاوباً لا يسمح بالتمييز بينها ، ولا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها (٣٩) .

إن الوزن الشعرى والقافية ، والقافية الداخلية واستخدام الشاعر للألوان البديعية ، يحمل القصيدة ذات إمكانات غنائية واضحة .

وليست الغنائية هنا في مقابل الدرامية إذا اتفقنا على أن أفضل الشعر أقرب للتعبير الدرامي . فالشاعر يستطيع أن يحقق المستوى الدرامي لقصائده أو يقرب منه ، ليس بالتخلي عن هذا الوسائل الغنائية وإنما بتوظيفها توظيفاً عميقاً في أعماله الفنية ، بحيث يصبح الشعر بنية متميزة لها خصوصيتها ، تلك الخصوصية التي تميزه على النثر ، لا بوصفه نظماً لأفكار ، وإنما بوصفه خلقاً جديداً متفرداً أى بوصفه شعراً .



## المواامش .

- (١) ابن رشيق ، العمدة ، ص ١١٩ .
- (٢) نفس المرجع ص ١٣٤ .
- (٣) نفسه ص ١٥١ .
- (٤) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥١٦ .
- (٥) العوصى الوكيل ، الشر بين الجمود والتطور ص ٧٧ .
- (٦) ديوان جميل ص ٦١ ، ص ٦٣ .
- (٧) ديوان المتنبي ج ٤ ص ٦٩ ، ص ٧٠ .
- (٨) ديوان الأعشى ص ٣٧١ .
- (٩) د . إبراهيم عبدالرحمن ، قضايا الشعر في النقد العربي ، ص ٦٠ .
- (١٠) محمد بن علي الجرجاني ، الإشارات والتنبيهات ص ٤ ، ص ٩ .
- (١١) نفس المرجع ص ١١ .
- (١٢) عباس العقاد . اللغة الشاعرة ص ٣٥ .
- (١٣) د . محمود فهمي حجازي : ملخل إلى علم اللغة ص ٦٨ .
- (١٤) العقاد : اللغة الشاعرة ص ١٥ .
- (١٥) سارتر ، ما الأدب ص ٨ .
- (١٦) العقاد : اللغة الشاعرة ص ٩ .
- (١٧) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ص ٢٤٣ ، ص ٢٤٤ .
- (١٨) نزار قباني : الشعر قنديل أخضر ص ٣٩ .
- (١٩) Advanced Learner D .
- (٢٠) د . محمد النويهي : الشعر الجاهلي ص ٧٠ .
- (٢١) ابن جني ، الخصائص ص ١٥٧ .

- (٢٢) نفس المرجع ص ١٦٢ .
- (٢٣) د . محمد التويحي ، الشعر الجاهلي ص ٧٠ .
- (٢٤) د . عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ص ٥٨ ، ص ٥٩ .
- (٢٥) حازم القرطاجني : المنهاج ص ٢٦٩ .
- (٢٦) د . جابر عصفور ، مفهوم الشعر ص ٤١٢ ، ص ٤١٣ .
- (٢٧) د . شوقي ضيف في النقد الأدبي ص ٩٦ .
- (٢٨) د . عبد المنعم تليمة : مدخل إلى علم الجاهل الأدبي ص ١٢١ .
- (٢٩) د . محمد حسن عبدالله ، الصورة والبناء الشعري ص ١٠ ، ص ١١ .
- (٣٠) د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربي ص ١٦١ ، ص ١٦٢ .
- (٣١) د . جابر عصفور - مفهوم الشعر ص ٤١٤ .
- (٣٢) ١٠١١ ريتشارد - مبادئ النقد الأدبي ص ١٩٤ ، ص ١٩٥ .
- (٣٣ ، ٣٤) د . عز الدين إسماعيل - التفسير النفسي للأدب ص ٦١ .
- (٣٥) د . عز الدين إسماعيل - الأسس الجمالية في النقد الأدبي ص ٣٦٤ .
- (٣٦) ابن خلدون ، المقدمة ، ج ٢ ص ١٢٩٤ .
- (٣٧) كولون ليخود ، مبادئ الفن ص ٣٤٤ .
- (٣٨) د . جابر عصفور ، مفهوم الشعر ص ٤١٣ .
- (٣٩) نفس المرجع ، ص ٤١٥ ، ص ٤١٦ .



## الفصل الأول

---

### المعرض



## أولاً : علم العروض ودراسة موسيقى الشعر

علم العروض هو العلم الذى يدرس الوزن الشعرى ، وقد وضعه الخليل بن أحمد لحفظ الشعر من التحريف ، وللتعرف على مجوره وما فيها من تغيير .  
« فالعروض ميزان الشعر ، بما يعرف صحيحه من مكسوره »<sup>(١)</sup> وعلم العروض الذى وصلنا فيه كثير من المصطلحات والتعريفات التى تشق على الدارسين جميعاً .

وقد أشار كثير من الدارسين إلى أن العروض « ليس بالعلم اليسير فهو يشق على كثير من الناس ، وليس فى هذا الزمن فحسب ، بل هكذا منذ أزمان وأزمان »<sup>(٢)</sup> .

ويرى أن الأصمى ذهب إلى الخليل يطلب العروض ، ومكث فترة فلم يفلح حتى يش منه الخليل فطلب منه أن يُقطع هذا البيت :

إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع

فقطن الأصمى إلى أن الخليل يريد أن يصرفه عن هذا العلم وذهب ولم يرجع . وإذا كان الأصمى وهو العالم باللغة وأدبها شعراً ونثراً ، قد عجز عن أن يتعلم العروض على يد واضع هذا العلم - فما بالنا بطلاب العلم فى جامعاتنا ، والراغبين فى دراسته خارج الجامعة .

يقول الأستاذ المرحوم / محمود مصطفى / صاحب كتاب أهدى سبيل إلى علم الخليل فى حديثه عن العروض والقافية :

ولقد عانيت العلمين طالباً ومعلماً ، فوجدت فيها استعصاء على التحصيل  
صرف الناس عنها ، على جلالة قدرهما ، والرغبة في معرفتها ، ووجدت عالم  
اللغة الجهبذ ، الداعى لدقائقها في النحو والتصريف والبلاغة وما إليها ،  
والأديب الراوى لتقديم الشعر وحديثه ، الخبير بمواضع نقله وأخبار شعرائه ،  
والشاعر المليل لقصائده الممدد لأنواع قوافيه ، رأيته إذا عرض أمر مما يتعلق  
بموضوع هذين العلمين كالتردد في وزن بيت أو ضبط قافية ، طووا حديث  
ذلك بأساً من الوصول لحل المشكلة الذى عرض<sup>(٣)</sup> .

وأشار الدكتور السنجرى إلى عدم جدوى الإلمام بالمصطلحات العروضية ،  
وعدم ضرورتها ، سواء للمبدع أو الدارس فقال : « إن الشاعر يستطيع أن ينظم  
الشعر الجيد من غير أن يكون على علم بالعروض »<sup>(٤)</sup> .

ويقول : لا أعتبر نفسى مغالياً إذا قلت إن الهدف الأصلى من دراسة  
العروض هو معرفة تقطيع الأبيات ، ومضى استطاع الدارس معرفة التقطيع فقد  
ظفر بالثمرة المنشودة »<sup>(٥)</sup> .

وأشار الدكتور محمد بدوى المختون إلى صعوبة العروض فقال : « ولو  
ذهبت أستقصى هذا الخلاف العروضى - وإن لم يحل كتابى من بعضه - لجعلت  
هذا من المعميات والألغاز والأحاجى »<sup>(٦)</sup> .

ويقول الدكتور إبراهيم أنيس « ولست أعلم علماً من العلوم العربية قد  
اشتمل على عدد غريب من المصطلحات مثل ما اشتمل عليه العروض مع قلة  
أوزانه ومحدداتها - فأنواع الزحافات كثيرة تعنى المحافظة وتحتاج إلى دراسة مضيئة  
في تحصيلها »<sup>(٧)</sup> .

ولقد كانت هذه الآراء دافعاً لى على البحث عن إطار يمكن من خلاله  
دراسة موسيقى الشعر ، وكان لما قدمه الدكتور إبراهيم أنيس من دراسته حافزاً لى  
ومساعداً على إخراج هذه المحاولة إلى الدارسين .

وقد وضعت في اعتباري كل الدراسات السابقة ، واستقلت منها ، ثم خلصتها من كل تعقيد ، وكان منطلق في الدراسة أن التفاعل التي وضعها التحليل هي مجرد مقياس ، وهو الأساس الذي قامت عليه دراسة الدكتور إبراهيم أنيس ، ومعنى ذلك أن الكتابة العروضية ليست بذات جدوى ، ولا فائدة ، فالأساس هو قراءة الشعر قراءة صحيحة ، وتحويل هذه الأصوات إلى حركات وسكنات ، ثم التعرف على التفاعل من خلال هذه الحركات والسكنات . فالوزن يكون بمقابلة المتحرك بالمتحرك ، والساكن بالساكن ، في النطق لا في الكتابة .

أما تحويل النطق إلى كتابة عروضية فتعقيد لا فائدة منه ، فنحن قادرون على أن نكتب حركات كلمة مثل : جَدُّ هكذا ( ه/ه ) دون أن نحيلها إلى الكتابة العروضية كما يفعل الدارسون .. فيكتبونها ( جَدُّدُنْ ) ، ويمكننا أيضاً أن نستخرج حركات وسكنات كلمة مثل « فاعلموا » فتكون ( ه//ه ) دون أن نكتبها عروضياً هكذا ( فَعَلْمُوْ ) .

وهذا هو الأساس الذي ستقوم عليه دراستنا لبحر الشعر العربي .

ويأتي بعد ذلك التعرف على أنماط كل بحر : التام منها والمجزؤه ، دون إغراق في تعريفات لا تجدى . وسوف نبدأ بالإشارة إلى التفاعل ، ثم نشير إلى التغيرات التي تلحق بالتفاعل دون تسمية لهذه التغيرات . فنحن يمكن أن نعلم أن ( مُتَفَاعِلُنْ ) يمكن أن تأتي مُتَفَاعِلُنْ ساكنة التاني دون ضرورة إلى معرفة اسم المصطلح الذي وضعه العروضيون لذلك .

فالمهم هو التعرف على صور التفعيلة الواحدة ، ومتى تأتي لأزمة في البحر ومتى لا تلزم . وهكذا يمكننا دراسة الموسيقى دونما تعقيد أو صعوبة ، ويبقى الشرط الأساسي وهو القراءة السليمة للشعر ، ومعرفة تفاعل البحور ، وصور هذه التفاعل ، والقدرة على تحويل المتحرك إلى حركة تكتب هكذا ( / ) والساكن إلى ساكن يكتب هكذا ( ه ) ، ثم تفسير هذه الحركات والسكنات

وقراءتها عن طريق التفعيلات ، والتعرف من خلال ذلك على البحر ، أو ضبطه .

وقد جاء في المياري لابن السراج الشنفرى الأندلسى :

وأول علم العروض معرفة الساكن والمتحرك ، ثم الأسباب والأوتاد المترتبة

منها ، ثم الأجزاء المترتبة من الأسباب والأوتاد .

أما السَّاكِن فهو كل حرف عرى من الحركات الثلاث ، والمتحرك ما لم يَعرَ عن بعضها . ولا يعتد من الحروف فى هجاء العروض إلَّا بما يلفظ .

والحرف المشدد يحسب حرفين : الأول منها ساكن والثانى متحرك .  
والحرف المنون يحسب حرفين : الأول متحرك والثانى ساكن ، بخلاف المشدد ،  
وآخر القافية إذا كان متحركاً فهو بمنزلة المنون . والسبب على ضربين : خفيف  
وثقيل ، فالخفيف متحرك بعده ساكن ، نحو مَنْ وَعَنْ ، والسبب الثقيل  
متحركان ليس معهما ساكن نحو لَكَ ، يَلِكْ ، والوُتد على ضربين : مجموع  
« متحركان بعدهما ساكن ، مثل : عَلَى ، لَنَى ، ومفروق « متحركان بينهما  
ساكن ، مثل : أَيْنَ ، كَيْفَ »<sup>(٨)</sup> .

وأضاف العروضيون مصطلح الفاصلة فالفاصلة الصغيرة ثلاثة أحرف  
متحركة بعدها ساكن نحو عَلِمَا ، والكبيرة أربعة أحرف متحركة بعدها ساكن  
نحو عَلِمَتَا<sup>(٩)</sup> .

## ثانياً : الوزن الشعري

قام الإطار الموسيقي للقصيدة العربية على أساس الوزن والقافية وقد كان الخليل بن أحمد أول من جرد القصيدة العربية وأوجد لها أنماطاً موسيقية مستقلة عن المحتوى الشعري ، ووجد أن هذه الأنماط الإيقاعية تقع في خمسة عشر مجزاً ، ثم جاء الأنخض وكشف عن البحر السادس عشر كما أشرنا .

وأساس البحر عدد من التفعيلات تتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة .

« وصورة البيت الشعري التقليدي تتكون من وحدتين موسيقيتين :

أحدهما تكرر للأخرى ، أي أنها تساويها زمنياً في حركاتها وسكناتها وإن اختلف ثانيها عن الأولى بتوقيع خاص في نهايتها وهو ما يسمى بالقافية »<sup>(١٠)</sup> .

وقد نقل أو تزيد بحرف ساكن أو يمتحرك وساكن أو أكثر ، ويرى الدكتور عوفى عبدالرؤوف أن القافية « قد لازمت الشعر العربي منذ نشأته ، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا ، عرفوها في الأراجيز وفي مسجع الكهان ، وفي الشعر النبطي القديم الذي لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش »<sup>(١١)</sup> .

فالبيت الشعري يتكون من شطرين وآخر تفعيلة في الشطر الأول تسمى ( العروض ) وآخر تفعيلة في الشطر الثاني ( الضرب ) . وما عدا العروض والضرب في كل شطر تسمى حشواً .





لأن هذا الشطر ( في ماعدا حالة افتراضية ) لا بد أن تنتهي بساكن مثل الشطر الثاني . وسوف نعرض أمثلة كثيرة لمثل هذه الأحوال .

وسوف ندرس بحور الشعر وفق أنماط كل وزن : التام منها ، والمجزوء ، والمشطور ، والمنهوك ، فيحر الوافر مثلاً ورد في الشعر العربي في ثلاثة أنماط : واحد تام ، واثنين مجزوءين ، فالتام : مفاعلتن فعولن في كل شطر ، أما المجزوء :

فالنمط الأول : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن .

والنمط الثاني : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن .

أى أنه تسكن اللام في الضرب وهذا الترتيب ليس له دلالة خاصة ، فيمكن عكس الوضع ، ففي البحور التي يوجد في أعاريضها أو ضرورها حلف يمكن البدء بأطول الأبيات أو بأقصرها أو بأوسطها أى بما يراه الدارس مساعداً على توضيح الأنماط وتمييزها .

### ثالثاً : التفاعيل

وضع الخليل بن أحمد التفاعيل لتكون مقياس لضبط الوزن بالنسبة للمبدع ، والتعرف عليه بالنسبة للدارس ، وهذه التفاعيل تنقسم إلى :

١ - تفاعيل خماسية وهي :  
 فاعلن      فعولن  
 o//o/      o/o//

٢ - تفاعيل سباعية وهي :  
 مفاعيلن      فاعلاتن      مستعلن  
 o/o/o//      o/o//o/      o//o/o/  
 مفاعلت      متاعلن      مفعولات  
 o///o//      o//o///      /o/o/o/

وحيث إن هذه التفاعيل بوضعها مقياس - لا تستخدم لقياس شئ جامد وإنما لقياس تشكيل لغوي فيه غير قليل من التغيير ، فإن الخليل بن أحمد قدم لها صوراً أخرى عندما يخرج البحر عن الصورة الأولى للتفاعيل المفترضة ، بحيث يمكننا التعرف على البحر باستخدام أكثر من صورة للتفعيلة الأصلية التي وضعت له وهذه هي الصور التي قدمت للتفاعيل :

١ - فاعلن . فعِلن . فاعِلْ أو فَعْلُنْ  
 o/o/o/      o///      o/o/      o/o/

٢ - فعولن . فعول . فعو أو فَعْلُ ، فَعْ  
 o/o/o/      o//      o//      o//      o/

٣- مفاعيلن . مفاعِلن . مفاعيلٌ . مفاعى أو فعولن

o/o/o/o | o/o/o | o/o/o | o/o/o | o/o/o

٤- متفاعِلن . متفاعِلن . متفاعِلٌ متفاعِلن متفاعِلان

o/o/o/o | o/o/o/o | o/o/o | o/o/o/o | o/o/o/o

٥- مفاعِلن مفاعِلن

o/o/o/o | o/o/o/o

٦- مستفعِلن ، متفعِلن ، مستفعِلٌ ، مستعِلن ، متفعِل ، مستعِلان ، مُتَعِلن

o/o/o/o | o/o/o/o | o/o/o/o | o/o/o/o | o/o/o/o

٧- مفعولاتٌ مفعولاتٌ مفعولاتٌ أو مفعولان

o/o/o/o | o/o/o/o | o/o/o/o | o/o/o/o

٨- فاعِلان فِعالَتَن فاعِلاتٌ فاعِلاتٌ فاعِلان فاعِلان

o/o/o/o | o/o/o/o | o/o/o/o | o/o/o/o | o/o/o/o

هذه هي التفاعيل التي وضعت لقياس بحور الشعر العربي ، وقد ثار جدل حول هذه التفاعيل ، فقد بنى بعض الدارسين دراسته على أن التفاعيل وحدات موسيقية ثم هاجم هذه الفرضية . والذي أخذنا به أن التفاعيل وحدات قياسية نتعرف من خلالها على البحور الشعرية ونصيبت بها إيقاع هذه البحور .

ويرى البعض أن التفاعيل غير دقيقة « ذلك أن السكون عند العروضين يظهر في مظهرين إما أن يكون متمثلاً في جزمة أو في مدة ، والمد يعطى في الغالب المقطع كمية صوتية أوفر ، إلا إذا كان السكون قد تسلطت عليه مدة شديدة فاشتد النطق به وأصبح المقطع أطول من المألوف »<sup>(١٣)</sup> .

وقد أشار كثير من الدارسين إلى هذه الملاحظة ، وقد جاريهم زمناً ، ولكنني عدلت عن ذلك عندما تبين لي أن السكون يتسلط على حرفه ، أما المد

فإنه يبدأ من حرف سابق ، فهو إشباع لحركة ، ويسميه علماء اللغة الحركة الطويلة ، وهذه الحركة تبدأ من حرف سابق للمد ، فهي حركة هذا الحرف ، وتحقيق النطق يجعل زمن الحرف الساكن والمد واحداً ، أما الاختلاف فقد جاء لتعود بعضنا تحقيق نطق المد دون تحقيق نطق الحرف الساكن ، فتوهوا الفرق الزمنى بين الحالتين .

ولو تأملنا هذه الكلمات لوجدنا دليلاً على ذلك [ لا - لن - ما - من ] فالزمن فى الأولى والثانية والثالثة والرابعة واحد وقد أحسنا بذلك لأننا نعودنا نطق النون الساكنة محققة ولو تأملنا نطقنا ( عيشى ) و ( عيش ) متونة لوجدنا الزمن واحداً .

فالعين المكسورة فى الأولى ( ع ) تساوى العين المفتوحة عَ ، ومدة الكسرة فى الأولى تساوى الياء الساكنة و ( شى تساوى شُن ) .

ونلاحظ أيضاً أن هناك زمناً يستغرقه النطق فى الانتقال من العين المفتوحة إلى الياء الساكنة ، والحرف الممدود يقابل متحرك وساكن فلا اختلاف . وهذا ينطبق على كثير من الكلمات التى إلى فيها الحرف المتحرك حرف ساكن . وإذا تأملنا نطقنا للكلمات : سورٌ ، صَبْرٌ ، ساقٌ ، سَعْدٌ ، جَبَلٌ ، جَمْرٌ . لما وجدنا فارقاً زمنياً فى النطق وهذا يجعلنا نطمئن إلى سلامة هذه المقاييس .





فالعروض «مفاعِلن» ، والضرب «مفاعِلن»

وعلى هذا فالبيت المقتفى هو البيت الذى تماثل فيه العروض الضرب فى الوزن والقافية . وقد تماثلت قافية الشطرين :  
ومترل ، فحول ، نوعاً وروياً .

#### النمط الثالث :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

ومثاله : قول علقمة بن عبدة<sup>(١٨)</sup> :

مَنَعْمَة لَا يَسْتَطَاعُ كَلَامُهَا عَلَى بَابِهَا مِنْ أَنْ تَزَارَ رَقِيبُ  
//  
فعول مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

ومصرع هذا النمط : قول علقمة بن عبدة فى مطلع القصيدة التى منها الشاهد السابق<sup>(١٩)</sup> :

طَحَايِكَ قَلْبٌ فِى الْحَسَانِ طَرُوبُ مُبَيَّلَ الشَّبَابِ عَصْرَ حَانَ مَشِيبُ  
//  
فعول مفاعِلن فعول فعولن فعولن مفاعِلن فعول فعولن

ونحن نلاحظ أن التصريح يكون فى بعض القصائد التى يختلف فيها وزن العروض عن الضرب ، حيث يأتى البيت المصرع على خلاف ذلك إذ يتحد فيه وزن العروض مع الضرب مع اتفاق القافية فى الشطرين ، أما التقفية فتكون فى القصائد التى يتفق فيها وزن العروض مع الضرب .

#### مشطور الطويل :

لم يشر العروضيون إلى مشطور الطويل ، وإن أشاروا إلى المصرع منه وإلى المقتفى كما ذكرنا ، والتشطير استخدام التصريح أو التقفية بين الأبيات ، والفرق بين التصريح أو

التقفية ، وبين التشطير أن الشاعر فيها ليس ملزماً بتصريع ، أو بتقفية . فهو يستخدم هذين النمطين إما في مطلع قصائده ، أو في القصيدة نفسها مثلاً فعل امرؤ القيس في معلقته حيث استخدم التقفية في مطلعها في قوله <sup>(٢٠)</sup> :

فغانيلك من ذكرى جيب ومزلو بسقط اللوى بين اللؤلؤ فحول  
ثم قال في البيت السادس والعشرين <sup>(٢١)</sup> :

أفاطم مهلاً بعض هذا التذلل وإن كنت قد أزعمت صرعى فأجبل  
ثم قال في البيت الثامن والعشرين <sup>(٢٢)</sup> :

أغرّك منى أن حبّك قتلت وأنتك مها تأمرى القلب يفعل  
ثم قال في البيت السادس والخمسين <sup>(٢٣)</sup> :

ألا أيها الليل الطويل ألا أنجل بصبح وما الإصباح فيك بأمل  
وهذا النمط ، من التقفية جاء دون لزوم . حيث لم يلزم الشاعر نفسه به ، ولو ترك التقفية لما حاسبه أحد ، ولم يؤخذ عليه أنه ترك التقفية . وكذلك التصريع ، أما في التشطير فإن الشاعر يلزم نفسه بهذا النمط ، فلا يقال إنه استخدم التصريع أو التقفية . وإنما يقال إنه استخدم التشطير في بناء قصيدته لتوفر القصد إلى ذلك .

ففي بحر الرجز - على سبيل المثال - نجد هناك المزدوج ، والمريعة والمزدوج نخط يستخدم فيه الشاعر قافية لكل شطرين تتغير من بيت إلى آخر ، أما المريعة ، فإن كل أربعة أشطر تتحد في القافية ، والشاعر في هذين النمطين يستخدم التشطير ، ولا يقال إنه يستخدم التقفية أو التصريع .

وقد قلنا لهذا النمط هذه المقدمة لأنه نخط لم يشر إليه العروضيون القدماء والمحدثون ، ربما لأن هذا النمط ورد عن شاعر واحد في خمسين ، وليس في أنماط ذات قافية واحدة . ولكن الملاحظ أن هذا كثيراً ما يتصل بالتشطير ، سواء أكان في الرجز أم في غيره من البحور حيث إن كثيراً من الأراجيز جاء في إطار المزدوج . فالشاعر



في التشطير يلزم نفسه بهذا النمط ، وقد جاء مشطور الطويل في خمستين لابن زيدون الذي ولد سنة ٣٥٤ هـ ، وهو معاصر لابن رشيقي ، وسابق للتبريزي والشتريفي ، وابن القطاع ، ولم يذكروا هذا النمط عنده ولم يشر من جاء بعدهم إليه .  
والقصيدتان طويلتان تشتمل الأولى على مائة شطر وتشتمل الثانية على خمسين شطراً .

وما قاله في الأولى (٧٤) :

تَشَقُّ من عرف الصَّبَا ما تَشَقُّ  
وعاوده ذَكَر الصَّبَا فتَشَوَّقَا  
وما زَال لَمَحُ البَرْقِ لما تَأَلَّسَا  
يَجِب بِلَمَعِ الحَيْنِ حَتَّى تَدْفَقَا  
وهَل يَمْلِكُ الدَّمْعُ المَشُوقِ المَصْبَا

\*\*\*

خَلِيلِي إِنْ أَجْزَعُ فَقَدْ وَضِعَ العَذْرُ  
وإِنْ أُسْتَطْعَ صَبْرًا فَمَنْ شِيقِ الصَّبْرِ  
وإِنْ يَكُ رِزَا مَا أَصَابَ بِهِ الدَّهْرُ  
فَقِي يَوْمَنَا خَمْرُ وَفِي غَدِهِ أَمْرُ

\*\*\*

وَلَا عَجَبُ إِنْ الكَرِيمَ مَرَّزَا  
ومَا قَالَهُ فِي الثَّانِيَةِ (٧٥) :  
وَيَوْمَ لَدَى النَبِيِّ فِي شَاطِئِ التَّهْرِ  
تَذَار عَلَيْنَا الرِّاحُ فِي فَتِيحِ زُهْرِ  
وَلَيْسَ لَنَا فَرْشٌ سِوَى يَانِعِ الزَّهْرِ  
يَسُورُ بِهَا عَذْبُ اللَّيْلِ أَهْيَفَ الخَصْرِ  
بِفِيهِ مِنَ الشَّخْرِ الشَّنِيبِ نِظَامُ

ويوم يجو في الرصافة مبح  
مررنا بروض الأبحوان الملبح  
وقابلنا فيه نسيم البنفسج  
ولاح لنا ورد كخدر مفرج  
نراه أمام النور وهو إمام

\*\*\*

وأكرم بأيام العقاب السوالف  
ولهو أثرناه بتلك المعاطف  
بسود أثيث الشعر بيض السوالف  
إذا رفلوا في وشى تلك المطارف  
فليس على خلع العزار ملام

\*\*\*

وكم مشهد عند العقيق وجسرو  
قعدنا على حمر النيات وصفرو  
وظي يُسْقِينَا سلافة خضرو  
حكى جسد في السقم رقة خضرو  
لواظظه عند الرنو سهام

\*\*\*

فقل لزمانٍ قد تولى نعيمه  
ورث على مر الليالي رسومه  
وكم رق فيه بالعشى نسيمه  
ولاحت لسارى الليل فيه نجومه  
عليك من الصبّ المشوق سلام

\*\*\*

ولاشك أن مستوى الأداء جيد ، وليس ثمة تدافع بين البناء اللغوي والإطار الموسيقي ، والمغاني واضحة ، وليس هناك ضرورات شعرية أو تكلف في بناء الجملة لتطويعها لهذا النمط المشطور ، مما يؤكد قابليته لأن ينظم فيه الشعراء قصائدهم القصيرة والطويلة ، وذلك لأن النمط لا يخرج عن شكل استخدمه الشعراء بصورة عرضية في قصائدهم .

### نماذج من البحر الطويل

١ - يقول جميل بن معمر :<sup>(٣٦)</sup>

ألا ليت أيام الصفاء جديداً      ودهراً تولّى يابسينَ يعودُ  
فنحن كما كنا نكون وأنتم      صديقٌ، وإذ ماتبذلن زهيدُ

٢ - ويقول خراشة بن عمرو العبسي<sup>(٣٧)</sup> :

فلا قوم إلا نحن خير سياسةً      وخير بقياتٍ بقينَ وأولاً  
وأطول في دار الحفاظ إقامةً      وأربط أحلاماً إذ البقل أجهلاً  
وأكثر منا سيداً وابن سيد      وأجدر منا أن يقول فيفعلاً  
قُروم نعمتنا في فروع قديمة      بحيث امتناع المجد أن ينتقلاً  
٣ - ويقول طرفة بن العبد<sup>(٣٨)</sup> :

فإلك من ذي حاجة حيل دونها      وماكل مايوى أمرؤ هو نائله  
٤ - ويقول علقمة بن عبدة<sup>(٣٩)</sup> :

فإن تسألوني بالنساء فإنني      بصير بأدواء النساء طبيبُ  
إذا شاب رأس المرء أو قل ماله      فليس له من ودوهن نصيبُ  
يُردن ثراء المال حيث علمنه      وشرح الشباب عنهن عجبُ

• - ويقول ابن زيدون (٣١) :

حمدتم من الأيام ابن ظلالها  
وسرتمكم الدنيى بحسن دلالها  
مؤمنة من عيبها وبلاغها  
ولا زال منكم ، لابس من ظلالها  
يسوغ أباكرا المني وينا

٦- ويقول السموذ (٣١) :

- |                                 |                                |
|---------------------------------|--------------------------------|
| ١- إذا المرء لم يفس من القوم    | عرضه فكل رداه يرتديه جميل      |
| ٢- وإن هو لم يحمل على النفس     | صيمها فليس إلى حسن الثناء سبيل |
| ٣- نُحمرنا أنا قليل عدينا       | فقلت لها : إن الكرام قليل !    |
| ٤- وما قل من كانت بقاياها مثلنا | شباب تسمى للعل وكهول           |

## ٢ - بحر الوافر

ورد الوافر في الشعر العربي في ثلاثة أنماط : واحد تام ، واثنين مجزئين .

النمط التام :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن  
وقد تأق مفاعلتن ساكنة اللام (مفاعلتن) في حشو البيت بلا لزوم فإذا جاءت  
هكذا في ضرب المجزوء لزمت .

مثال التام : قول عمرو بن كلثوم في معلقته (٣٣) :

مَلَأْنَا الْبِرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا وَمَاءُ الْبَحْرِ غَلُوفُهُ سَفِينَا  
// // // // // // // // // // // // // // // // //  
مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن  
النمطان المجزؤان : وفيهما تحلف (فعولن) من كل شطر .

النمط الأول : وفيه تنتهي تفعيلة الضرب بثلاث متحركات وساكن .

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن  
ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة (٣٣) :

مَنَعْتَ النُّومَ بِالشُّهْدِ مِنْ السَّهَرَاتِ وَالسَّكَمِ  
لَحِبْ دَاخِلَ فِي الْجَوِّ فَوَيْ قَرَحٍ عَلَى كَبْدِي  
تَرَاهَتْ لِي لَتَقْتُلَنِي فَصَادَتْنِي وَلَسْمُ أَصِيدِ  
// // // // // // // // // // // // // // // // //  
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

النمط الثاني : وفيه تنتهى تفعيله الضرب بسين خفيفين :

مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة : (٣٤)

عَلِفْتُكَ نَاشِئًا حَتَّى	رَأَيْتُ الرَّأْسَ مُبَيَّضًا
فَإِنْ تَعَاوَلْتَنِي وَدَّتْ	إِذَا تَجَلَّيْتُ غَضًا،
فِيَا عَجَبًا لَوْ قَفْنَا	يُعَاتِبُ بَعْضًا بَعْضًا
/// // /// //	/// // /// //
مفاعلاتن مفاعلاتن	مفاعلاتن مفاعلاتن

ويلزم وُزُودُ الضرب ساكن اللام في كل أبيات القصيدة :

#### نماذج من بحر الوافر

١- يقول معاوية بن مالك : (٣٥)

بَغَاثُ الطَّيْرِ أَكْثَرُهَا فَرَاخًا	وَأُمُّ الصَّفَرِ مَقْلَاتُ نَزْوَرُ
ضِعَافُ الْأَسَدِ أَكْثَرُهَا زَفِيرًا	وَأَضْرَمَهَا اللُّوْلُؤُ لَا تَزِيرُ
لَقَدْ عَظُمَ الْبَعِيرُ بِمَعْرِ لَبًا	فَلَمْ يَسْتَفِنِ بِالْعَظْمِ الْبَعِيرُ
يَصْرِفُهُ الصَّبِيُّ بِكُلِّ وَجَعٍ	وَيَحْبِسُهُ عَلَى الْحَصَفِ الْجَرِيرُ

ويقول المتنب العبدى : (٣٦)

وَمَا أَدْرِي إِذَا عِمْتَ أَمْرًا	أُرِيدُ الْخَيْرَ أَتِيهِمَا يَلْنِي
الْخَيْرُ الَّذِي أَنَا أَبْتَغِيهِ	أَمْ الشَّرُّ الَّذِي هُوَ يَبْتَغِينِي

٢- ويقول عمرو بن أبي ربيعة : (٣٧)

ألا يا بكمو قد طرقتا	خيال هبج الرُّقَاقَا
أجاز البيد معترضا	فعرض الواد فالشفقا
فند إن ذكورتها	تري من شيقى خلقا
ولو علمت وغير المعد	م للإنسان ماصدقا
بأن بها حديث النفس	س والأشعار إن نطقا

٣- ويقول الأعشى : (٣٨)

أنحو النجدات لا يكبو لضرب	ولامرح إذا ما الخير داما
منير يحصر الغمرات عنه	ويطو ضوه غمرته الظلاما

٤- ويقول عمرو بن ربيعة : (٣٩)

ألم تربع على الطفل	وَمَعْنَى الْحَى كَالْطَلِ
تَمَعْنَى رَسْمَهُ الْأَوْرَأَ	حُ مِنْ صَبَا وَمِنْ شَمَلِ
لِهَنْدٍ إِنَّ هَذَا حُبٌ	بِهَا قَدْ كَانَ مِنْ شُعْلَى
لَيْبَالٍ تَسْتَبِي عَقْلُ	بِوَحْفُو وَارِدٍ جَمْرِ

٥- ويقول الخنساء : (٤٠)

١- يورقنى التذكر حين أمسى	فأصبح قد بُليتُ بفَرْطِ نَكْسِي
٢- على صخرٍ وأى فنى كصخرٍ	ليوم كريتٍ وطمان خلسي
٣- وللخضم الألد إذا تعدى	ليأخذ حق مظلوم بقنسي
٤- فلم أسمع به رُزَا لجنى	ولم أسمع به رُزَا لِإِنْسِي

### ٣ - بحر الكامل

أجزأؤه (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) في كل شطر .  
 وقد ورد في الشعر العربي تاماً ومجزوياً . التام : خمسة أنماط والمجزوء أربعة أنماط .  
 وكثيراً ما تأتي متفاعلن (متفاعلن) ساكنة التاء في حشو التام أو في الضرب أو العروض بلا لزوم .

أولاً التام :

الخط الأول :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومثاله قول عنترة بن شداد :<sup>(١١)</sup>

ولقي شفى نفسى وأبرأ سقمها قيل الفوارس ويك عَنَتَرَ أقدم  
 /// /هـ /هـ /هـ /هـ /هـ /هـ /هـ /هـ /هـ /هـ /هـ /هـ /هـ /هـ /هـ /هـ  
 متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومقافة : قول عنترة في مطلع معلقته التي منها الشاهد السابق :<sup>(١٢)</sup>

هل غادر الشعراء من مترهم أم هل عرفت الدار بعد توههم

الخط الثاني :

وفيه تحذف النون الساكنة من الضرب وتسكن اللام فتصير متفاعلن « متفاعل »  
 فيكون كما يلي :



متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن  
ومثاله قول عنترة بن شداد : (٤٣)

إني إمرؤٌ سمعُ الخليقةَ ماجدٌ      لا أتبعُ النفسَ اللجوجَ هواها  
وأغضُ طرقيَ ما بهتَ لي جَارقي      حتى يُبدري جَارقيَ مأواها  
// // // // // //      // // // // // //  
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن  
ومصرعه : (٤٤)

طرقتُ أمانةً والزارَ بعيدٌ      وهنا وأصحابَ الرجالِ هجوذُ  
// // // // // //      // // // // // //  
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

### الخط الثالث :

تختلف (عين) من متفاعِلن في الضرب فيصير الضرب (متفا) وتسكن التاء ،  
وتبقى العروض كما هي فيكون الوزن كما يلي :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن  
ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة : (٤٥)

ولقد حفظت وما نسيت مقالا      عند الرحيل هجرتنا حُجِي  
// // // // // //      // // // // // //  
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وقد قال بعض الباحثين : إن هذا الخط نادر ، ولكن الدكتور محمد الطويل  
أثبت وجود بعض القصائد من هذا الخط في بحث له بعنوان نادر الكامل ، ومن  
القصائد التي أوردها واحدة للامرئ القليل .

يقول في مظهرها : (٤٦)

هلا سألت بنا وأنت حفية بالسقاع يوم تروعت نهيد  
 /ه/ه/ /ه/ه/ /ه/ه/ /ه/ه/ /ه/ه/ /ه/ه/ /ه/ه/ /ه/ه/ /ه/ه/  
 متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن فَعَلُنْ

النمط الرابع :

بصر الضرب « مُثَقَا » أو فَعَلُنْ والعروض مُثَقَا أو فَعِلُنْ فيكون كما يلي :

متفاعِلن متفاعِلن مُثَقَا متفاعِلن متفاعِلن مُثَقَا  
 ومن النمط الرابع :

قول دريد بن الصمة : (٤٧)

حيوا تماضر واربعوا صحبي وقفوا فإن وقوفكم حَسْبِي  
 ما إن رأيت ولا سمعت به كالיום طالى أينتي جُرْبِرِ  
 متبذلاً تبدو محاسنهُ يضح الخناء مواضع الثُقبِرِ  
 متحصراً نضح الخناء به نضح العبير بريطو العصبِرِ  
 فليهم عَشَى خناسُ إذا عض الجميع الخطب ما خطبي  
 /ه/ه/ /ه/ه/ /ه/ه/ /ه/ه/ /ه/ه/ /ه/ه/ /ه/ه/ /ه/ه/  
 متفاعِلن متفاعِلن مُثَقَا متفاعِلن متفاعِلن فَعَلُنْ  
 والبيت الأول مصرع وعروضه كضربه « فَعَلُنْ » ساكنة العين .

النمط الخامس :

وفيه تكون العروض « مُثَقَا » والضرب مثلها « مُثَقَا » ثلاث متحركات  
 وساكن كما يلي :

متفاعِلن متفاعِلن مُثَقَا متفاعِلن متفاعِلن مُثَقَا (فَعِلُنْ)  
 ومنه قول عمر بن أبي ربيعة : (٤٨)

إن الخليل مودعوك غدا      قد أجمعوا من بينهم أفدا  
وأراك إن دار بهم نزلت      لاشك تلك إثرهم كمد  
///    //    /    /    /    /    /    /    /    /    /    /  
متفاعِلن متفاعِلن فَعِلُن      متفاعِلن متفاعِلن فَعِلُن  
والبيت الأول مقف ولا يختلف في الوزن عن باقي الآيات .

مجزوء الكامل :

النمط الأول :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن  
وتكون فيه العروض « متفاعِلن » والضرب « متفاعِلن » .

ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة :<sup>(٩١)</sup>

حي الريباب وترها أسماء قبل ذهبا  
وارجع إليها بالنى قالت برجع خطايا  
/    /    /    /    /    /    /    /    /    /    /    /  
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن  
النمط الثاني :

- وتكون فيه العروض « متفاعِلن » والضرب « متفاعِلن » كما يلي :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ومنه قول العباس بن الأحنف :<sup>(٩٢)</sup>

عَرَسَ الهوى لى غَيبه فابتغتهُ بِرِشاى  
يامن رأى رجلاً يَبِيُّ حُ صلاحه يفساد  
/    /    /    /    /    /    /    /    /    /    /    /  
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن



ومصرعه : قول الأعشى في مطلع القصيدة التي جاء منها البيتان والذي يقول فيه : (٥٣)

يا جارتى ما كنت جارةً	بانت لتحزننا عفارةً
هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ	هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ
متفاعِلن متفاعِلاتِن	متفاعِلن متفاعِلاتِن

ومن مصرعه قول الشاعر : (٥٤)

وهى أشطار تشبه المنهوك :

يا دار بالقفر اليباب	والنـسـزل الوحش الخراب
ومصب أرواق السحاب	وعجـر أذْيـالِ الهوايـ
هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ	هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ
متفاعِلن متفاعِلاتِن	متفاعِلن متفاعِلاتِن

النمط الخامس : .

وهو نمط لم ينص عليه العروضيون وقد وجدت له قصيدةً عند ابن المعتز ووزنه : (٥٥)

متفاعِلن فعِلن	متفاعِلن فعِلن
----------------	----------------

ومثاله :

ولسـقـد طـرقت على	رصد وعين حـلـز
رشاً بمحنـيـةٍ	شرب الكرى فسـكـر
هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ	هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ
متفاعِلن فعِلن	متفاعِلن فعِلن

## نماذج من بحر الكامل

١ - يقول عنترة بن شداد : (٥٦)

ولقد أبيت على العوى وأظلهُ  
وإذا الكنية أحجبت وتلاحظت  
حتى أنال به كريم المأكلي  
ألفيتُ خيراً من معممٍ مغرولٍ

٢ - ويقول المنخل البشكري : (٥٧)

ولقد شريت من أحمدا  
وشريت بالخيال الإثما  
فلإذا انتشيت فلإنى  
وإذا صحوت فلإنى  
مه بالصغير وبالكبير  
ثو وبالطهمة الذكوير  
ربُّ الخورنق والسليبر  
ربُّ الشومة والبصير

٣ - ويقول الأعشى : (٥٨)

أجبر هل لأسيركم من فادى  
أم هل تنه عبء عن جاركم  
من نظرة نظرت ضحى فرأيتها  
أم هل لطالب شفق من زادى  
جاد الشئون بهاتبل بجادى  
ولن يحين على المنية هادى

ويقول الأعشى أيضاً : (٥٩)

قالت سمية من مَلَحْ  
عُلِّي لغبى أشهراً  
الناس حول قبابه  
يتبادلون فناءه  
مت فقلت مسروق بن وائل  
إني لئلى خير المقاول  
أهل الحوائج والمسائل  
قبل الشروق وبالأصائل

٤ - ويقول عمر بن ربيعة : (١٠)

لبس الظلام إليك مكتتماً  
لحت بأطراف البنان لنا  
ارجع وردد طرف تابعنا  
خفراً لحاجة ألفو صباً  
إننا نخاذر أعين الركبي  
حتى يحد دارس الحب

٥ - ويقول يزيد بن الصبغة : (١١)

يا أيها الملك المقيت أما ترى  
هل تستطيع الشمس أن تأتي بها  
واعلم وأيقن أن ملكك زائل  
ليلاً وصباحاً كيف يخلفان  
ليلاً وهل لك بالملك يدان  
واعلم بأن كما تدين تدان

٦ - ويقول معاوية بن مالك : (١٢)

إني إمرؤ من عصابة مشهورة  
ألفوا أباهم سيداً وأعانهم  
نعمتى العشرة حقها وحقها  
خُذْ لهم مجداً نُسِمَ تليدٌ  
كسرم وأعانهم ولم وجدود  
فيها ونغفر ذنبها ونسود

٧ - ويقول مسلم بن الوليد : (١٣)

هذا النعم وكيف لي بدوامي  
أصبحت كاللوب الليس قد انطقت  
وبقيت كالرجل المدله عقله  
سألتُ عُدَّ إلى قَابُوا بالرضى  
ولقد علمت بأنه ما من فقى  
أنتى يلوم وعيشه قد زالا  
جذاته منه فعاد مزالا  
أشكو الزمان وأضرب الأمثالا  
مضى وكنت أحاربُ العدَّالا  
إلا سُبِّدَلْ بعد حالو حالا

٨- ويقول أبو العلاء المعري :<sup>(٢٤)</sup>

مَا لِي رَأَيْتُكَ مَعْرُضاً  
الدَّهْرَ لَيْسَ بِمُنْصَفٍ  
فَالسَّيِّئُ وَحِيداً لَا وَصِيَّ  
فَأَسْمَعُ إِذَا نَطَقَ الْحَصِيفُ  
وَالْعَبِيبُ يَنْهَى التُّصَيْفُ  
غَسَّةً فِي ذِرَاكٍ وَلَا وَصِيفُ

٩- ويقول ابن المعتز :<sup>(٢٥)</sup>

إِنَّ الْخُلَاطِيطَ بَكَرَ  
وَعَلَّتْ حَسَنَاتُهُمْ  
مَا زِلْتُ أَتَّبِعُهُمْ  
وَكُنَّ ظِلْمُهُمْ  
مِيلَ بِرَقْمِهَا  
زَمَرًا نَحْتُ زَمَرُ  
بِهِمْ جَنَاحَ سَفَرُ  
دَمْعاً بِكَيْدِ نَظَرُ  
فَوْقَ الْبِلَادِ شَجَرُ  
هَزُّ الرِّيحِ سَحَرُ

ويقول أبو ذؤيب الهذلي :<sup>(٢٦)</sup>

أَمِنْ التَّنُونِ وَرِيهَا تَتَوَجَّعُ ؟  
قَالَتْ أُمَيْمَةُ : مَا لَجَسَكَ شَاحِباً  
أَمْ مَا لَجَنِكَ لَا يَلَانِمُ مُضْجِعاً  
فَأَجَبَهَا أَنْ مَا لَجَسُمِي أَنَّهُ  
أَوْدَى بَنَى وَأَعْقَبُونِي غَصَّةً  
وَالدَّهْرَ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مِنْ يَجْزَعُ  
مَنْذُ ابْتَدَلَتْ وَمِثْلُ مَا لَكَ يَنْفَعُ  
إِلَّا أَقْصَى عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ  
أَوْدَى بَنَى مِنَ الْبِلَادِ فَوْدَعُوا  
بَعْدَ الرِّقَابِ وَهَبَةٌ لَا تَقْلَعُ



## ٤ - بحر البسيط

ورد بحر البسيط في الشعر العربي تاماً وبجزءاً وتفعيلاته « مستفعلن فاعلن »  
تكرر في كل شطر مرتين وتأتي كل تفعيله في صور متعددة في الحشو وفي  
العروض والضرب فأما مستفعلن ؛ فتأتي :

مستفعلن ، مستعلن ، مستفعل ، مستفعلن - متفعل ، وأما فاعلن فقد  
تأتي : فَعِلْن ، فاعِلْ .

وتام البسيط : نَمَطَان :

النمط الأول : وفيه تحذف ألف فاعلن في الضرب والعروض فتأتي كل منها  
ثلاثة متحركات فساكن :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلْن      مستفعل فاعلن مستفعلن فَعِلْن

ومنه قول الأعشى : (٦٧)

غيث الأرامل والأيتام كلهم      لم تطلع الشمس إلا ضرّ أو نفعا

أُغِرُّ	أُبَلِّجُ	يُسْتَقَى	الْحَمَامُ	بِوِ	لَوْ	صَارَعَ	النَّاسُ	عَنْ	أَحْلَامِهِمْ	صَرَعَا
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فَعِلْنْ	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فَعِلْنْ	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن

فَالْعَرُوضُ فَعِلُنْ ، وَالضَرْبُ فَعِلُنْ .

النمط الثاني : يكون الضرب (فاعل) (/o/) وتظل العروض (فعلين) (/o/).

مستفعِلن فاعل مستفعِلن فاعِلُنْ مستفعِلن فاعلن مستفعِلن فاعِلْ

ومنه قول الأعشى: (٢٨)

تَمِيلُ جَلًّا عَلَى الْمُتَيْنِ ذَا خَصْل  
يَجِئُومُوا شَطْهُ مَسْكَاً وَتَطْبِيَا  
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَعْلِنُ فَعِلُنْ  
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَعْلِنُ فَعِلُنْ

فَالْعَرُوضُ فَعِلَانٌ وَالضَرْبُ فَاعِلٌ أَوْ فَعْلَانٌ .

ومهرعه : قول الأعشى في مطلع القصيدة التي ورد منها البيت السابق : (١٩)

بانت سعاد وأمسى جبلها ربا  
وأحدث الثأى لى شوقا وأوصايا

مستغفلن فعلمن مستغفلن فاعلن  
مستغفلن فعلمن مستغفلن فاعلن

مستغفلن فعلمن مستغفلن فاعلن  
مستغفلن فعلمن مستغفلن فاعلن

فالعروض والضرب ، فاعِلٌ

ففي هذا البيت المصرع من القصيدة انحلت القافية وتغيّلتا العروض والضرب ، وهذا لا يلزم في الأبيات الأخرى غير المصرفة .

مجزوء البسيط :

**النمط الأول :**

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

وهو ضرب نادر وقد نظم فيه ابن عديده مضمنا للشاهد العروضى الذى جاء في البيت الأخير فقال : (٧٠)

ظالمى فى الهوى لا تظلمى	فتصرمى حبل من لم يصرم
أهكنا باطلاً عاقبتى	لا يرحم الله من لم يرحم
قتلت نفساً بلانفس وما	ذنباً بأعظم من سفك الدم
لشئل هذا بكت عيى ولا	للمنزل القفر أو للأرسم
ماذا وقو فى على رسم عفا	عظو لقي دارس مستعجم
هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ	هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن

ويلاحظ أن العروض والضرب قد يأتيان مستفعلن أو مستعلن أو متفعلن .

النمط الثانى : وتظل العروض مستفعلن أما الضرب فيكون مستفعلن وهو نادر ومنه قول ابن عديده مضمنا للشاهد العروضى : (٧١)

ما أقرب اليأس من رجائى	وأبعد الصبر من بكائى
يامدكى النار فى جوائى	أنت دوائى وأنت دائى
من لى بمخلفة فى وعدما	تخلط لى اليأس بالرجاء
سألته حاجة فلم تَنُفُ	فهما بنفهم ولا بلاء
قلت استجيبى فلماً لم تجبى	فاضت دموعى على ردائى
هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ	هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن متفعلن

ومصرعه : قول عبيد بن الأبرص : (٧٢)

أفسر من أهلو ملحوب	فالقُطَيبَات فالنُوب
هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ	هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ
مستعلن فاعلن مستفعلن	مستعلن فاعلن متفعلن

ويلاحظ أن العروض قد تأتت مستفعلاً أو متفعلاً أو مستعلاً في الأبيات غير  
المصرعة

النمط الثالث : ويكون فيه الضرب مستعلاً ، وتظل العروض مستفعلاً ومنه قول  
المرقش الأصغر في حديثه عن الخمر وأثرها في شاربها<sup>(٧٣)</sup>

منها الصبوح الذي يتركب ليث عفرين والمال كثير  
فأول الليل ليث خادر وآخر الليل ضيغان عثور  
// // // // // // // // // // // //  
متفعلاً فاعلاً مستفعلاً متفعلاً فاعلاً مستفعلاً

يلاحظ أن مستفعلاً قد تأتت في العروض متفعلاً أو مستعلاً دون لزوم

#### النمط الرابع (مطلع البسيط) :

وهو المشهور من مجزوء البسيط وإن لم ينظم فيه الشعراء إلا قليلاً  
ووزنه : مستعلاً فاعلاً متفعلاً مستفعلاً فاعلاً متفعلاً

ومن ذلك قول الأعشى :<sup>(٧٤)</sup>

ألم تَرَوْا إرْمًا وعادًا أودى بها الليل والنهار  
بادوا فلما أن تآدوا قفى على إثرهم قدار  
وقبلهم غالت المنايا طنًا ولم ينجها الحنار  
وحل بالحي من جدسي يوم من الشرر مستطار  
وأهل غمدان جمعوا للحر ما يجمع الخيار  
فصبحتهم من اللوامي جاتحة عقيها التمار  
// // // // // // // // // // // //  
متفعلاً فاعلاً متفعلاً مستفعلاً فاعلاً متفعلاً

### المشطور :

هذه هي أعماط بحر البسيط التام والمجزوء منه ، التي وردت في كتب العروض .  
وقد وجدت خطأ مشطوراً ينقسم فيه الشطر إلى شطرين ولكل شطر استقلاله ، بل  
إن القصيدة التي وردت منه عند ابن المعتز لم يرد فيها بيت واحد مدوراً وإنما جاءت  
كلها ذات أشطار سالمة وجاء البيت الأول مصرعاً ، ولم يشر العروضيون إلى هذا الخط .

يقول ابن المعتز : (٧٥)

١- يامقلة راقدة	لم تدر بالساهرة
٢- كأنما سمرت	لجومها الراكدة
٣- بدا سهيل لها	فانحرفت عابدة
٤- كأنه درهم	رمت به الناقدة
٥- والصبح في أفقه	ذو غمرة واقدة
٦- تهوى الثيال له	في غربها ساجدة
٧- يا نفس لا تجزعي	قد تجد النفاقة
هـ / هـ / هـ / هـ	هـ / هـ / هـ / هـ
مستعلن فاعلن	مستعلن فاعلن

وتقع القصيدة في ثمان وعشرين بيتاً من الشعر الجيد ، مما يؤكد صلاحية هذا  
الخط لأن يتنظم التجارب والرؤى الشعرية .

ويبدو هذا الخط وكأنه أصل للبحث بحيث لو زيد سبب خفيف :

متحرك وساكن<sup>(٥١)</sup> على كل من العروض والضرب لاصبح : مستعلن فاعلاتن  
في كل شطر .

## نماذج من بحر البسيط

### ١- يقول الأحمسي: (٣٧)

ودع هريرة إن الزكب مرغل  
غراء فرعاه مصقول عوارضها  
كأن مشيتها من بيت جارتها  
وهل تطيق وداعاً أيها الرجل  
تمشى الهوينا كما يمشى الوجي الرجل  
مر السحابة لارث ولاعجل

### ٢- ويقول أيضاً: (٣٧)

إني وجلت أبا الخنساء خيرهم  
إن عدايتك إيانا لآثية  
ما فوق بيتك من بيت علمت به  
فقد صدقت له ملحي ونجدي  
حقاً وطيبةً مانفس موعود  
وفي أروسته مامنيت العود

### ٣- ويقول عبيد بن الأبرص: (٣٨)

وكل ذي إبسل موروث  
وكل ذي غيبة يؤوب  
أعاقر مثل ذات رحم  
وكل ذي سلب مسلوب  
وغائب الموت لا يؤوب  
أم غانم مثل من نجيب

### ٤- ويقول ابن المعتز العباسي: (٣٩)

فرق جيرانك الزوال  
بانوا بمكسرة رداح  
كأن قاهها ملاف كرم  
وانقلب بالجميع حال  
يضطك في وجهها الجمال  
أو صسل بارد زلال  
لنيس سواء لمن مال  
تعاونت فيه كاسيات

كَأَنَّا ثاقِبَاتٌ دُرٌّ  
 جَمَعْنَهُ مِنْ قُلُوبِ نَوْرٍ  
 كَمِ نَحْتِ أَرْضٍ وَكَمِ عَلَيْهَا  
 مُرْكَلَاتٌ بِهِ عِجَالُ  
 كَأَنَّ أَطْرَافَهُ النِّبَالُ  
 وَكَمِ ثَوَى مَعَشَرَ رَزَالُوا

ويقول أبو فراس<sup>(٨١)</sup>

لَمْلَهَا يَسْتَعِدُّ الْبَاسُ وَالْكَرْمُ  
 هِيَ الرِّئَاسَةُ ، لَا تَقْنِي جَوَاهِرُهَا  
 تَقَاعَصُ النَّاسُ عَنْهَا فَانْتَدَبَتْ لَهَا  
 مَا زَالَ يَحْجِدُهَا قَوْمٌ وَيُنْكِرُهَا  
 شُكْرًا فَقَدْ وَفَتْ الْأَيَّامُ مَا وَعَدَتْ  
 وَمَا الرِّئَاسَةُ إِلَّا مَا تُقَرُّ بِهِ  
 وَفِي نَظَائِرِهَا تَسْتَنْفِدُ التَّعَمُّ  
 حَقٌّ يَخَاضُ إِلَيْهَا الْمَوْتُ وَالْعَدَمُ  
 كَالسِّيفِ لَا تَنْكَلُ فِيهِ وَلَا سَامُ  
 حَقٌّ أَقْرُوا وَفِي آثَانِهِمْ رَغَمُ  
 أَقْرَ مَحْتَنَعٌ ، وَانْقَادَ مَحْتَصِمُ  
 شَمْسُ الْمُلُوكِ وَتَعَنَزَتْهُ الْأُمَمُ

## ٥- بحر الرمل

أجزأوه فاعلاتن ست مرات في كل شطر ثلاث ، ويأتى تاماً ومجزأاً .  
وكثيراً ما تأتى فاعلاتن (فَعِلَاتِن) في الحشو دون لزوم أو فالاتن دون لزوم ، والنظم  
ثلاثة أنماط :

النمط الأول :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومن ذلك قول عبيد بن الأبرص :<sup>(٨١)</sup>

ولنا دار ورثنا عزها الـ	أقدم القدموس عن عمر وشالو
منزل دمنة آباؤنا الـ	مورثونا الجدد في أولى الليالي
مالنا فيها حصون غيما الـ	مقربات الجدد تردى بالرجالو
في رواهى عُدْ على شامخ الـ	أنف فسيه إرث مجد وجمالو
فاتبعنا ذات أولانا الأولى الـ	موقدى الحرب وموفى بالحبالو
اه // اه // اه // اه // اه // اه	اه // اه // اه // اه // اه // اه
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالعروض (فاعلن) والضرب (فاعلاتن)

ومصرع هذا النمط :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن



ومن ذلك قول الشاعر :<sup>(٨٢)</sup>

أضحت الدار قفارًا موحشات	عافيات دارسات خاليات
إه // إه // إه // إه // إه // إه	إه // إه // إه // إه // إه // إه
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالعروض والضرب «فاعلاتن»

النمط الثاني :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
-----------------------	-------------------------

ومن ذلك قول زيد الخيل :<sup>(٨٣)</sup>

يا بني الصيداء ردوا فرسى	إنما يفعلُ هذا بالذليل
إه // إه // إه // إه // إه // إه	إه // إه // إه // إه // إه // إه
فاعلاتن فاعلاتن فعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالعروض «فعلن» والضرب «فاعلاتن»

ومصرعه قول الشاعر :<sup>(٨٤)</sup>

قل لمن يضحي ويمسى في بطلان	جُدْ لمن أضحى لديكم في خيال
إه // إه // إه // إه // إه // إه	إه // إه // إه // إه // إه // إه
فاعلاتن فاعلاتن فاعلات	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالعروض والضرب «فاعلاتن» وهذا يكون في البيت المصرع فقط .

النمط الثالث :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
-----------------------	-------------------------

ومنه قول الأعشى : (٨٥)

خالط القلب هموم وحزنٌ      وادكارٌ بعد ما كان اطمأن  
فَهُوَ مشغوفٌ بهدي هامٍ      يرعوى حينًا وأحيانًا يحن  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن      فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فالعروض والقريب «فاعلن» في البيت للمقفى وغير المقف .

بجزء الرمل :

النمط الأول :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومنه قول عمر بن أبي ربيعة : (٨٦)

لجَّ قلبي في الصصاي      وازدهى عني شيباي  
ودعاني لحرى هند      لي قوادٌ غير نصاب  
قلت لما فاضت العمى      خان دمعا ذا انكباب  
إن جفنتي اليوم هندٌ      بممدودٍ واقتراب  
اه اه اه اه اه اه      اه اه اه اه اه اه  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن  
فبيل الناس طرا لفننا وذهاب

النمط الثاني :

وتكون فيه العروض «فاعلاتن» والقريب «فاعلاتن»

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن





## نماذج من بحر الرمل

١ - يقول على بن زيد: <sup>(٩٠)</sup>

من رأنا فليحدث نفسه  
وصروف الدهر لا يبقى لها  
ربّ ركب قد أناخوا حولنا  
ثم أضحوا عصف الدهر بهم

أنه موفى على قرن زواله  
ولما تأق به صم الجبال  
يمزجون الخمر بالماء الزلال  
وكذاك الدهر يودى بالرجال

٢ - ويقول عمر بن أبي ربيعة: <sup>(٩١)</sup>

حبلاً ذاك غزالاً  
وجـزائـيـهـو  
ولقد أشفت من حُبِّ  
إن قلبي فاعلميـو

قد شفي قرح نسدي  
وثـنـائـيـهـو  
يـكـمـأفـضـيـهـو  
كل يوم في وجـيـهـو

٣ - ومنه قول سعيد بن حميد: <sup>(٩٢)</sup>

ما عل أحسن خلق الله  
بـيـأني أنت وأمي  
ويغـلـي بالهوى لو  
أكثر المعاذل في حـبـي  
أكثر الشكوى واستغـيـر

ه أن بحس فعله  
من مـلـيـك قـلـه  
كان يـلـي عنه بخله  
يك لا ينفع عـثـلـه  
لـي على من قل بذله

٤ - وقال هذبه لأبويه وهو مفنّد للموت: <sup>(٩٣)</sup>

أبـلـيـأني اليوم صبراً منكما  
لا أراـني اليوم إلامـيـتـا  
اصبروا اليوم فإني صابر

إن حزناً إن بدا باديء شر  
إن بعد الموت دار المستقر  
كل حي لقضاء وقدر

٥- ويقول سويد بن أبي كاهل الشكري: (١٤)

- ١- بسطت رابعة الجبل لنا فوصلنا الجبل منها ما اتسع
- ٢- حرة تجلو شتياً واضحاً كشعاع الشمس في الغيم سطع
- ٣- صقلته بفضيب ناضر من أراك طيب حتى نصع
- ٤- أبيض اللون للذيل طعمه طيب الريق إذا الريق خدع
- ٥- تمنح المرأة وجهها واضحاً مثل قرن الشمس في الصحو ارتفع
- ٦- صافي اللون ، وطرفاً ساجياً أكحل العينين مافيه قمع

## ٦- بحر المديد

قال بعض السارسين إنه من البحور التي لم ينظم فيها الشعراء إلا نادراً وقد علل الدكتور إبراهيم أنيس ذلك ، بأن ما نظم فيه يمكن أن يكون صورة لبحر الرمل أو أنه وزن قديم هجره الشعراء وأهملوا النظم وفيه (٩٥) .

ولكن ما وجدناه عند ابن المعتز العباسي يؤكد أن هناك قصائد كثيرة وردت في هذا البحر لم يلتفت إليها الناصرون .

ووصورته في الشعر العربي : فاعلثن فاعلن فاعلثن في كل شطر ووقى هذا فقد ورد  
تماماً وأماه ستة ورود له نخط مجزؤه .

النمط الأول من التام :

فَاعْلَافُن فَاعْلُن فَاعْلَاتُن فَاعْلَان فَاعْلُن فَاعْلَان  
ومثاله قول عبد الرحمن بن أبي بكر (١٦) :

يابنة الأزدى قلبي كئيب  
 ولقد لاموا فقلت: دعوني  
 إنما أبلى عظامي وجسمي  
 فما العائب عثدي هواها  
 فاعلاتن فاعلن فاعلاتن  
 فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ومنه قول ابن المعتز العباسي<sup>(٩٧)</sup> :

فكُّ حر الوجد قيد البكاء	فَاعِلَاتْنِ فَعَلْنَ فَعَلَاتْنِ
لوأطعنا الصبر عند الرزايا	فَاعِلَاتْنِ فَعَلْنَ فَعَلَاتْنِ
أسرع الشصيب إلىَّ بهم	فَاعِلَاتْنِ فَعَلْنَ فَعَلَاتْنِ
فَاعِلَاتْنِ فَعَلْنَ فَعَلَاتْنِ	فَاعِلَاتْنِ فَعَلْنَ فَعَلَاتْنِ

الخط الثاني :

فَاعِلَاتْنِ فَاعِلْنَ فَاعِلْنَ فَاعِلَاتْنِ

ومثاله قول ابن عبد ربه :<sup>(٩٨)</sup>

ياوميض البق بين السقام	فَاعِلَاتْنِ فَعَلْنَ فَعَلَاتْنِ
ان في الأحداج مقصورة	فَاعِلَاتْنِ فَعَلْنَ فَعَلَاتْنِ
نحب العجور حلالا لها	فَاعِلَاتْنِ فَعَلْنَ فَعَلَاتْنِ
فَاعِلَاتْنِ فَعَلْنَ فَعَلَاتْنِ	فَاعِلَاتْنِ فَعَلْنَ فَعَلَاتْنِ

الخط الثالث :

فَاعِلَاتْنِ فَاعِلْنَ فَاعِلْنَ فَاعِلَاتْنِ

ومنه قول ابن المعتز<sup>(٩٩)</sup> :

أيا الممَّال لانعملوا	فَاعِلَاتْنِ فَعَلْنَ فَعَلَاتْنِ
أنا بالحب مقرُّ لكم	فَاعِلَاتْنِ فَعَلْنَ فَعَلَاتْنِ
لى جهل ولكم عقلكم	فَاعِلَاتْنِ فَعَلْنَ فَعَلَاتْنِ



ما هذا الليل لا ينقضى . طال ليل والهنى أطول  
 /ه//ه/ه/ /ه//ه/ه/ /ه//ه/ه/ /ه//ه/ه/ فاعلاتن فاعلن فاعلن

النمط الرابع :

فاعلاتن فاعلن فَعِلُن فاعلاتن فاعلن فَعِلُن  
 ومنه قول علي بن جبلة :<sup>(١٠٠)</sup>

فاد ورد الفنى عن صدره فارعوى واللهو من وطره  
 وأبت إلا الوقار له ضحكات الشيب في شعره  
 ندمى أن الشباب مضى لم أبلفه مدى أشره  
 وانقضت أيامه سلماً لم أهج حرياً على غيره  
 حسرت عنى بشاشته وذوى البانع من ثمره  
 /ه//ه/ه/ /ه//ه/ه/ /ه//ه/ه/ فاعلاتن فاعلن فَعِلُن

النمط الخامس :

فاعلاتن فاعلن فَعِلُن فاعلاتن فاعلن فَعِلُن  
 ومن ذلك قول عمر بن ربيعة<sup>(١٠١)</sup> :

قد أصاب القلب من نعم إن نعماً أقصمت رجلاً  
 بشتيت نبتة رتل عرفت يوماً لجاراتها  
 سقم داه ليس كالسقم أمنأ بالخفيف إذ ترمى  
 طيب الأنياب والطعم ونهى لاتبوح لى باسم  
 /ه//ه/ه/ /ه//ه/ه/ /ه//ه/ه/ فاعلاتن فاعلن فَعِلُن  
 والبيت الأول مصرع وعروضه كضربة « فَعِلُن » ساكنة العين .



## نماذج من بحر المديد

١- يقول إبراهيم بن المديني<sup>(١٠٤)</sup> :

زعموا أني أحب عريباً  
حل من قلبي هواها محلاً  
ليقل من قد رأى الناس قلما  
هي شمس والنساء لنجوم  
٢- ويقول عمر بن أبي ربيعة<sup>(١٠٥)</sup> :

زارنا زورسرت به  
إن أنا ليلة وإجلاً  
وأنا وهو منخرق  
يا أبا الخطاب هل لكم  
بالذي أخفى وأكتمه  
٣- ويقول ثابت شرار<sup>(١٠٦)</sup> :

وراء الشار مني ابن أخت  
مطرقة يرشح سماكاً أط  
شامس في القرحة إذا ما  
يابس الجنين من غير يؤس  
ظا عن الحرم حتى إذا ما  
غث مزن غامر حيث يمدى  
يركب الهول وحيداً ولا يصـ

مَصِيعٌ عَقْدَتَهُ مَا تَحُلْ  
رَقْ أَفْعَى يَنْفُثُ السَّمَّ صِلْ  
دَكَّتِ الشَّعْرَى فُهِدَ وَظَلْ  
وَنَدَى الْكَفَيْنِ شَهْمٌ مَدْلْ  
حَلٌّ حَلٌّ الْحَرَمِ حَيْثُ يَحُلْ  
وَإِذَا يَفْزُو فَمَعِ أَزَلْ  
حَبَبُهُ إِلَّا الْجَانِي الْأَقْلْ

٤- ويقول ابن المظفر<sup>(١٠٧)</sup> :

وَيَسُوهُ الْحَمْرُ مِنْ قَدِيرٍ	لِلْأَمَانِيِّ حَسْبُ يَغُرُّ
وَتَلْقَانِي نَفْعٌ وَضُرٌّ	وَلَقَدْ جَرِيتَ مَاقِدَ كِفَانِي
وَمَعَ الْخَيْرِ الْمُؤَمَّلِ شُرٌّ	فَإِذَا طَوَّلَ الْبَقَاءَ مَهْمُومٌ

٧ - بحر الخفيف

أجزاء (فاعلاتن مستعملن فاعلاتن).

وقد ورد في الشعر العربي تماماً وبجزوه ، وسوف نعرض للأنماط التي استعملت بالفعل وكذا الأنماط المحتملة التي لم يرد لها غير شواهد عرضية فقط أو أبيات مفردة .

وقد تصبح فاعلاتن : فالأثن أو فاعلاتن في الحشو والعروض والضرب دون لزوم ،  
وقد تصبح مستعملن متعلمن أو مستعملن دون لزوم .

تام الحظیف : نمطان .

النمط الأول :

فَاعْلَاتِنِ بِمُسْتَفْعِلِنِ فَاعْلَاتِنِ      فَاعْلَاتِنِ مُسْتَفْعِلِنِ فَاعْلَاتِنِ  
ومثاله قول الأعشى (١٠٨)

فرع نبع يتر في غصن الجبد  
عنده الخرم والتقى وأسا الصم  
٥/٥/٥ ٥/٥/٥ ٥/٥/٥  
فاعلاتن متفععلن فاعلاتن

**النمط الثاني : وهو نادر .**

فاعلاتين مستفعلين فاعلاتين مستفعلين فاعلن

ومنه قول ابن عبدربه ، والبيت الثاني تضمنين للشاهد العروضي (١٠٩) :

إن أمتٌ مبسّطة الهوين وجداً	وفؤادى من الهوى حَـبِـرُ
فالنابيا من بين غايٍ وسار	كل حى برمّنها غلِقُ
/ه//ه/ه/ /ه//ه/ه/ /ه//ه/ه/	/ه//ه/ه/ /ه//ه/ه/ /ه//ه/ه/
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

النمط الثالث : نادر أيضاً .

فاعلاتن مستفعلن فعلن فاعلاتن مستفعلن فعلن  
ومنه قول ابن عبدربه . والبيت الأخير-تضمنين للشاهد العروضي (١١٠) :

ياغليلا كالنار في كبدي	واغتراب الفؤاد عن جسدي
وجفوناً تلتري الدموع أسى	وتبيع الرقاد بالسَّهْدِ
ليت من شفى هواه رأى	زفرات الهوى على كبدي
غاده نازح محطها	وكلتى بلوعة الكبدِ
رباً خرق من دونها قنفذ	ما به غير الجن من أحلِ
/ه//ه/ه/ /ه//ه/ه/ /ه//ه/ه/	/ه//ه/ه/ /ه//ه/ه/ /ه//ه/ه/
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

عجزوه الخفيف : النمط الأول :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن  
ومنه قول عمر ابن أبي ربيعة (١١١) :

ذكر القلب ذكراً	من نساء غرائب
قلت لما لقيتها	مرحّباً بالمجانِبِ
أنم اللّه بالجيب	حب القنرب المعاب
إنما أنت طليبه	من إكمام عشائب

أو هلال يدالينا      وشط زهر الكواكب  
 / / / / /      / / / / /  
 / / / / /      / / / / /

فاعلاتن متفععلن      فاعلاتن متفععلن  
 النمط الثاني .

فاعلاتن متفععلن      فاعلاتن متفععلن  
 ومنه قول أبي العلاء<sup>(١١٢)</sup>

يسالميس ابنة المفضلة      ل مُقَى بِـــزاد  
 ليس واديك فاعلمي      و لـــقومي بواد  
 إن توليت غادياً      فـــطئ عِوادي  
 / / / / /      / / / / /  
 / / / / /      / / / / /  
 فاعلاتن متفععلن      فاعلاتن متفععلن

## نماذج من بحر الخفيف

١- يقول نبيه بن الحجاج<sup>(١١٣)</sup> :

راح صبحي ولم أحيى القتولا  
إذ أجد الفضول أن يمنعوها  
لأنحلى أنى عشية راح الر  
٢- ويقول المرقش الأكبر<sup>(١١٤)</sup> :

لم أودعهم وداعاً جميلاً  
قد أراى ولأنخاف الفضولا  
ركب هتم على ألا أقولا  
شبهها التوم أو خلایا سفین  
ظرن صوتاً لحاجة المخزون  
غير مستعجب ولا مستعین  
زج وأهل بالشأم ذات القرون  
صَلَقَتْهُ المني لِعَوَضِ الحين  
جز بالسكر في ظلال الهون  
لمن الظعن بالضحى طافیات  
عامدات لخل سسم مايند  
أبلغا المنذر للنقب عنى  
لات هنا وليتنى طرف الر  
بامرئ ما فعلت عفت يؤوس  
غير مستسلم إذا اعتصر العا  
٣- ويقول الأعشى<sup>(١١٥)</sup> :

واشتياقا إذله الخدوج تساق  
لتليع تزينه الأطواق  
طَل فيه عذوبة واتساق  
سه لعبوب غريرة مفنائق  
قطع الود والصفاء الفراق  
يوم أبليت لنا قتيلة عن جيه  
وشئت كالأحموان جلاه الط  
وأثيث جثل النبات ترو  
٤- ويقول مالك بن الربيع<sup>(١١٦)</sup> :

١- ولقد قلت لابنتي وهى تبكى  
٢- وهى تنرى من الدموع على الخدي  
٣- عبرات يكدن يمحرجن ماجز  
بلخيل الموم قلباً كثيباً  
من من لوعة الفراق غروباً  
ن به أو يدعن فيه لنوبا



- ٤- حذر الحف أن يصيب أباه  
٥- اسقى قد حزنت بالدمع قلى  
٦- فسى الله أن يلدغ عى
- ويلاق فى غير أهل شعوباً  
طللاً حزاً دمعن القلوبا  
ريب ما تحلرين حتى أمويا

٥- ونجوبة الشاعرة فى رثاء المحوكل (١١٧) :

- أى عيش يطيب لى  
ملكاً قد رأته عى  
كل من كان ذاهباً  
غير محبوباً الى  
لاشترته بملكها  
إن موت الكئيب أضـ  
٦- ولألى نواس (١١٨) :
- لأرى فيه جمعراً  
فى قتلاً معفراً  
م وحزن فقديراً  
لو ترى الموت يشرى  
كل هذا لنقراً  
لح من أن يسمراً

- جفن عى قد كاد يسـ  
وفؤادى من حرججـ  
خبرنى فـدتك نفـ  
٧- ولعمربن أبى ربيعة (١١٩) :
- نقط من طول ما اختلج  
حك قد كاد أو نضج  
سى وأهل مى الفرج

- منع النوم ذكره  
نازح الدارعن ديا  
إن قلى إحصاله  
٨- ولعمرب أيضاً (١٢٠) :
- من حبيب مفارق  
رى والقلب شائق  
عنكم غير عائق

- هاج ذا القلب منزل  
ولسقد كان أهلاً  
طيب النشر واضح  
فلن بان أهله
- دارس الآى محول  
فيه ظلى مبتل  
أحور العين أكحل  
فيا كان يؤمل

قد أرائنا بـخـبـطـة  
 يحوار خـسـرائـد  
 فيه نـسـهـو وـمـجـلـد  
 ذاك واللؤد يُـبـلـد  
 ويقول الأعشى (١٢١) :

من ديار بالمهضب هضبا القليب  
 أنـخـلـفـنـي قـثـيـلـة مـيـا  
 فاض ماء الشئون فيض الغروب  
 دى وكانت للوعد غير كدوب  
 أُمُّ طـفـل بـالـجـو غـمـر بـر  
 فـي قول الوشـاء والتـخـيـب  
 أوصيها بأن لا تطيعي

## ٨- بحر الرجز

ورد الرجز في الشعر العربي تاماً ، ومجزوياً ، ومشطوراً ومنهوكاً .

تام البحر : نطان :

النمط الأول :

مستفعِلن مستفعِلن مستفعِلن      مستفعِلن مستفعِلن مستفعِلن  
ومنه قول حميد بن ثور الهلالي : (١٢٣)

خُلِّقَ من سَلَمَى علوقاً كاللججِ      تطراً منها ذَكَرٌ بعد حججِ  
إنَّ سَلِيمي واضحٌ لبَّاتها      لَيْسَ الأبدان من تحت السجِ  
هـ//هـ//هـ      هـ//هـ//هـ      هـ//هـ//هـ      هـ//هـ//هـ  
مستعلن مستفعِلن مستفعِلن      مستعلن مستفعِلن مستفعِلن  
وقوله أيضاً : (١٢٣)

صوت أَلَسْنَا هبت به علويةً      هزت أعالیه بسهبرٍ مقفِرِ  
النمط الثاني :

وضربة « مستعل » وعروضه كالسابق :

مستفعِلن مستفعِلن مستفعِلن      مستفعِلن مستفعِلن مستفعِلن  
ومنه قول مهيار الليلي : (١٢٤)

كالشمس من جمره عبد شمس      غضبي مَحَتَ نَفْسي لها بنفسي  
ماطلة غريمها لا يقتضو      ديونهُ ودينُها لأينسي

في بلدٍ يحرمُ صيد وحشه . وهى به تحمل صيد الإنسان  
ترى دم العشاق في بنايتها . علامةٌ قد مُوهتُ بالورس  
// // // // // // // // // // // // // //  
متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن  
والملاحظ أن متفعّلن تأتي في الحشو بصورها المختلفة التي لا يوجد بها حذف في  
آخرها ، فتأني : متعلن ، ومتفعّلن .

أما التغير الذي حدث في الضرب فهو تغيير لازم حيث إنه يتصل بآحر التفعلية  
الأنحية وهو تغيير يؤثر في جوهر الإيقاع .

مجزوء الوجز :

النمط الأول :

وهو الذي أشار إليه العروضيون فقط :

وتفعيلاته :

متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن  
ومثاله قول ابن المعتز : (١٢٥)

أفلى التي قلت لها والبين منا قددنا  
بالزن بعدى قأنى قالت إذا قل العنا  
قلت لها حبك قد أنخل مني البندنا  
قالت فإذا حينلقى كذلك قد ذبت أننا  
// // // // // // // // // // // // // //

متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن

النمط الثاني :

ولم يشر إليه العروضيون وقد وجدت له بعض النماذج عند مسلم بن الوليد وابن المعتز  
العباسي .

المسلم قصيدتان : الأولى خمسة وسبعون بيتاً ، والثانية سبعة وستون بيتاً ، ولابن  
المحرر قصيدة من اثنين وثلاثين بيتاً : (١٢٧)  
ووزنه :

مستفعل مستفعل مستفعل متفعل (فعولن)  
ولم يشر إليه العروضيون لا في تناولهم للرجز أو لأى بحر آخر ومنه قول مسلم  
بن الوليد : (١٢٧)

نسب إليه الوسادُ وامتنع الرقبادُ  
وصادَه غزالُ يرمى لها يصادُ  
// // // // // // // //  
مستفعلن مستفعل مستفعلن فعولن  
وكل أبيات القصيدة تلتزم التفعيلة (متفعل) أى (فعولن) في العروض والقرب  
مشطور الزجر : ووزنه : مستفعلن مستفعلن مستفعلن .

ومنه قول الشاعر سعيد بن حميد : (١٢٨)

عرضت بلحب له وعرضاً  
حقى طوى قلبى على جمر الغضى  
وأظهرت نفسى عن الدهر رضا  
ثم جفانى وتولى معرضاً  
فإنك مَنْ ذاق الكرى أو غمضاً  
// // // // // //  
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

النمط الثانى :

ولم يشر إليه العروضيون وجعلوه ضمن السريع .

مستفعلن مستفعلن مستفعلٌ « مفعولان »

ومثاله قول ذى الرمة وقيل إنها لمجروته مية : (١٢٩)

يامن يرى يرقا يمر حيناً  
زمزم رعداً وانطحى يمينا  
كأن في حافاته حنيننا  
أو صوتٌ خفيل ضمر يردينا  
○/○/○/    ○//○/○/    ○//○/○/  
مستفعلن مستفعلن مستفعلٌ

الخط الثالث :

ولم بشر إليه العروضيون بالنسبة للرجز وأشاروا إليه ضمن السريع وهو مستفعلن مفعولان .

ومثاله قول الشماخ بن ضرار : (١٣٠)

ماقطعت من أمم ولادان  
قطعت ما بين الحمى والجولان  
على الجهالات به والبرفان  
في ظلمات وسراج ضحيان  
تنفض أيديا نقض العقبان  
مجتببات أرجل كالأشطان  
ماذا يلاقين بهب ببيان  
○.○/○//    ○///○/    ○//○/○/  
مستفعلن مستفعلن مفعولان

والذي نلاحظه أن الأستاذ : صلاح الدين الهادي محقق الديوان اعتبر هذا الخط من مشطور الرجز .

وقد نظم رؤية بن المعاج ديوانه من الرجز وما نظمه في إطار أراجيزه هذا النمط  
المشطور ومن ذلك قوله : (١٣١)

قد عرضت أروى يقول أفساد  
فقلت مئسا في النجى الأرواد  
// // // // // // //

متفعّلن مستفعّلن مفعولان

والقصيدة من مائتين وواحد وسبعين شطراً ، وقد نص المحققون على أن ديوان رؤية  
ليس فيه سوى الأراجيز (١٣٢)

كما أن أراجيزه اشتملت على النمط السابق وجاءت منه أراجيز كثيرة في ديوانه .

## منهوك الرجز

وزنه : مستفعّلن مستفعّلن  
ومنه قول أبي نواس : (١٣٣)

إنما ما أعبدك  
ملك كل من ملك  
لبك قد لبى لك  
لبك إن الحمد لك  
والملك لا شريك لك  
ما عاب عبيد سألوك  
أنت له حيث سألوك  
لولاك يارب هلك  
// // // // // // //  
مستفعّلن مستفعّلن

## نماذج من بحر الرجز

١ - للشماخ بن ضرار: (١٣٤)

لما رأينا وافق المطيَّباتُ  
قامت تبلى لي بأصلتِيَّاتُ  
غرَّ أضاء ظلمها الثنِّيَّاتُ  
خود من الطعائن الغمريَّاتُ  
حلَّالةُ الأودية الغوريَّاتُ  
صفى أتراب لها حيَّياتُ

٢ - وله أيضاً: (١٣٥)

طاف خيال من سليمى فاعزى  
حنت وقالت بنثها حق منى  
تبشرى بالرؤف والماء الرؤى؟  
وفسج مسك قريب قد أنى  
يتبعن ذئلاً كسرحان الخضا  
إذا سمع حلالاً لسه سما  
فهو أبى طليئة وابن لئسا

٣ - ويقول بشار بن برد: (١٣٦)

هل من رسول عجز.  
من كان حسيماً منهم  
عنى جميع العرب  
ومن ثوى فى التريب





هلم رقصه الذهب  
إذا مثنى على الخطب  
نحن بسنو جـهنا  
نظي كما نظى دما  
نـشور في الأرض كما  
نار أبونا في السما

٦- ومن ذلك قول دريد بن الصمة الجُشمي: (١٤٠)

يا ليتني فيها جذع  
أحب فيها وأضع  
أقود وطفاء الزممع  
كأنها شاة صدع

٧- ومن ذلك قول دريد أيضاً: (١٤١)

كأنني رأس حُصن  
في يوم غيم ودُجن  
يـاليتني عهد زمن  
أنقص رأسي وذقن  
كأنني فحل حُصن  
أرسل في حبل عين  
أرسل كالظبي الأرنب  
ألصق أذنا بأذن

٨- ويقول مسلم بن الوليد: (١٤٦)

- ١- يا أيها العمودُ قد شفقك الصدودُ
- ٢- فلأت مستهام حبالك السهودُ
- ٣- تبيت ساهراً قد ودعك الهجودُ

٤- وفي السفؤاد سار لـسـيس لها غـمـودُ

٥- تشبُّها نيران من الهوى وقودُ

٩- ويقول ابن وكيع التنسي: (١٤٣)

١- أسفر عن بهجه الدهر الأغر وابتم الروض لنا عن الزهر

٢- أبدى لنا فصل الربيع منظراً بمسلة تفتق ألباب البشر

٣- وشيا ولكن حاكه صانعه لا لابتذال اللبس لكن للنظر

٤- عاينه طرف السماء فانتفى عشقا له يبكي بأجفان المطر

٥- فالأرض في زى عروس فوقها من أدمع القطر تنارُ من درر

## ٩- بحر السريع

وأجزاءه ( مستعملن مستعملن مفعولات ) في كل شرط وفق ما افترضه العروضيون ،  
وقد ورد تاماً ومشطوراً ، وقد تأتى مستعملن : مستعملن ومستعملن .

تام السريع :

النظم الأول :

مستعملن مستعملن فاعلن مستعملن مستعملن مفعلات (فاعلان)

ومن ذلك قول أبي فراس الحمداني :<sup>(١٤١)</sup>

قد غلب الموت بأفواهنا والموت خيرٌ من مقامِ الذليلِ

مستعملن مستعملن فاعلن مستعملن مستعملن مفعلات / مستعملن مستعملن فاعلان

مستعملن مستعملن فاعلن مستعملن مستعملن مفعلات

ومصرع هذا النظم :<sup>(١٤٢)</sup>

يا من عدا في عجه والدلائلِ كم ذا التجنى عامداً والمطال

مستعملن مستعملن فاعلن مستعملن مستعملن مفعلات / مستعملن مستعملن فاعلان

مستعملن مستعملن فاعلن مستعملن مستعملن مفعلات



جهل طلاب الغانيات وقد يكون لهو همة وعزّل  
 مستفعّلن مستفعّلن فاعلن مستفعّلن مستفعّلن فاعلن  
 يلاحظ جى الضرب فاعل ، أو فاعلن دون لزوم .

والذى نلاحظه بالنسبة لبحر السريخ ، أن ماورد منه فى الشعر العربى تماماً وفق الشطر الثانى من كل نمط :

مستفعِل مستفعِل فاعِل ، أو مستفعِل مستفعِل فَعْل أو مستفعِل مستفعِل  
 فاعِل ، أو مستفعِل مستفعِل فاعِل وهذا فإن ما أشار إليه العروضيون من أن أصله :  
 مستفعِل مستفعِل مفعولاتُ .

وأن « مفعولات » حذفت منها الواو في منها « مفعلاتُ » وأسقطت التاء بقيت : مفعلا ونقلت إلى فاعلن هذا القول فيه كثير من التجوز ، ولا يقوم عليه دليل <sup>(١٥)</sup> ولهذا فإننا لا يجب أن نتعامل مع السريع إلا في إطار التام فقط وأن نضم مشطور السريع إلى بحر الرجز إلا إذا جاء الضرب في المشطور ممثلاً للضرب اللنى يأتي في واحد من أعاط التام .

فيكون : مستعملان مستعملان فاعلان  
أو : مستعملان مستعملان فاعلان  
أو : مستعملان مستعملان فاعلان  
أو : مستعملان مستعملان فاعلات

كما يلاحظ أن تحريك حرف الروى فى النمط الأول يجعل الضرب (فاعلاتن)

مشطور السريع : وفق ما قدمه العروضيون .

النمط الأول : مستفعل مستعلن مفعولات

ومن ذلك قول رؤبة بن العجاج : (١٥١)

وهي إحدى أراجيزه التي وردت في ديوانه

هاجك من أروى كَرَسَ\* الأسماء  
ومنزل بالو كَخَطَّ\* الأعلام  
والدهر يهوى بالفق في أسوام  
إلى تقضى أجل أو إهرام  
ومن عناء المرء طول التهام  
ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه  
متفعلن مستفعلن مفعولات

النمط الثاني : مستفعلن مستفعلن مفعولن

ومنه قول رؤبة أيضاً ضمن أراجيزه : (١٥٢)

يانصر أدركني بسغيث يجدي  
يرخص آثار السنين الجرد  
إن بلّ أرضي لم يصيبني وحدي  
والخير يأتي منك قبيل الكد  
ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه  
مستفعلن مستفعلن مستفعل\* (مفعولن)

وهذان النمطان هما نفسيهما مشطوران للرجز ، وقد وردا ضمن أراجيز رؤبة  
ابن العجاج ، ولهذا فإنني أرى أن يدرسا ضمن بحر الرجز حيث نرى الشعراء والمحققين  
يتبنون هذين النمطين ضمن مشطور الرجز . أمّا مشطور السريع الحقيقي فإن العروضيين  
لم ينصوا عليه ووزنه : مستفعلن مستفعلن مفعولن .

وقد وجدته عند ابن المعتز العباسي في قوله : (١٥٣)

أشهى من القهوة والكأس  
على نسيم الورد والآسر  
ومن محوّر العين مياسر

جناد بما تهوى على ياسر  
برغم حُجّاب وحُرّاس  
صيانة الوجه عن الناس  
ه//ه// ه//ه// ه//ه// ه//ه//  
مشفعلن مشفعلن فشفعلن



## نماذج من بحر السريع التام

١ - يقول الأعشى : (١٥٤)

شاقتك من قتله أطلالها	بالشط فالوتر إلى حاجر
دارٌ لها غير آياتها	كل مُلثٌ صوبه زاجر
وقد أراها وسط أتراجها	في الحى ذى الهجة والسامر
كلمية صور محرابها	بذهب في مرمر مائر
عهدي بها في الحى قد سُرلت	هيفاء مثل المهرة الضامر
لو أسندت ميتاً إلى نحرها	عاش ولم يُنقل إلى قابر

٢ - ويقول السفاح بن اليربوع البكري : (١٥٥)

بافارساً ماأنت من فارس	موطأ البيت رحيب الذراع
قوال معروف وفعاله	عقار مثنى أمهات الرباع
يجمع جليماً وأناةً معاً	تمت ينباع انبياع الشجاع
يعدو فلا تكلنب شدائيه	كما عدا الذئب بوادى السباع
لا يخرج الأضياف من بيته	إلا وهم منه رواء شباع

٣ - ويقول أبو قيس بن الأسلت الأنصاري : (١٥٦)

هل أبذل المال على حبه	فيهم وآنى دعوة الداعى
وأضرب القوس يوم الوغى	باليف لم يقصر به باعى
وأقطع الخرق يخاف الردى	فيه على أدماء هملواع
ذات أساميج جمالية	حش مجارى وأقطاع

٤ - ويقول الشريف الرضي: (١٥٧)

هل ناشد لي بعقيق الحمى	غُرِّيلاً مرّاً على السركبِ
أفلت من قانصه غيرة	وعاد بالقلب إلى السربِ
وأظمأ القلب إلى مالك	لا يحسن العدل على القلبِ
يعجب من عجبى في الهوى	واعجبى منه ومن عجبى
أقرب الودّ وينأى به	ولى على بعدك من قرئى
أما اتقى الله على ضعفه	معذب القلب بلا ذنبِ
باماطلا لي بديون الهوى	من دل عينك على قلبي

## ١٠ - بحر المتقارب

أجزاءه « فعولن » أربع مرات في كل شطر ويأتي تاماً ومجزئاً وقد تأتي « فعولن » في العروض (فعو) دون لزوم ، وقد تأتي في الخشو « فَعُولٌ » دون لزوم أيضاً .

النام من المتقارب :

النمط الأول :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن  
ومنه قول الأعشى : (١٥٨)

أَازَمْتُ مِنْ آلِ لَيْلَى ابْتِكَارًا      وَشَطْتُ عَلَى ذِي هَوَى أَنْ تَرَارَا  
// // // // // // // //      // // // // // // // //  
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن  
وبانت بها غريبان التَّوَى      وَيُبدلت شوقاً بها واذْكَارَا  
// // // // // // // //      // // // // // // // //  
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن  
فالعرض في البيت الأول فعولن وفي الثاني فعلٌ (فعو) والضرب « فعولن »  
وتكراره بنفس الصورة لازم في كل أبيات القصيدة .

النمط الثاني :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن  
ومنه قول أبي القاسم الشابي : (١٥٩)

فما التَّعُّ إِلَّا شَرَابُ التَّهْوِيرِ      وما الحزن إلا غداء الحياة  
 //ه// //ه// //ه// //ه// / //ه//      //ه// //ه// //ه// //ه// //ه//  
 فعولن فعولن فعولن فعولن      فعولن فعولن فعولن فعولن  
 النمط الثالث :

فعولن فعولن فعولن فعولن      فعولن فعولن فعولن فعولن  
 ومنه قول المتنبي : (١٦٠)

إلام طاعية المعاذل      ولا رأى في الحب للعاقل  
 يراؤُ من القلب نسيانكم      ويأني الطُّبَاعُ على الناقل  
 //ه// //ه// //ه// //ه// //ه//      //ه// //ه// //ه// //ه// //ه//  
 فعول فعولن فعولن فعو      فعولن فعول فعول فعولن فعو  
 النمط الرابع :

فعولن فعولن فعولن فعولن      فعولن فعولن فعولن فعو  
 ومن قول ابن عبد ربه مضمناً للشاهد العروضي : (١٦١)

لاتبك ليلي ولا مئة      ولاتنسين راكباً نية  
 وبك الصَّبَا إذ طوى ثوبه      فلا أحدٌ ناشرٌ طيبة  
 ولا القلب ناسٍ لما قد مضى      ولاتارك أبداً غيبة  
 ودع قول بالكِ على أرسم      فليس الرسوم بمكبية  
 خليلي عوجاً على رسم دار      خلت من سليمى ومن مئة  
 //ه// //ه// //ه// //ه// //ه//      //ه// //ه// //ه// //ه// //ه//  
 فعولن فعولن فعولن فعولن      فعولن فعولن فعولن فعو  
 في البيت الأول حُلِّفت الحركة الأولى من أول البيت وهو جائر في التقارب .





## نماذج من المقاربات

١ - يقول النمر: (١٦٥)

تصاني وأمسى علاه الكبر  
وشاب ولا مرحبا باليبا  
ألا يا لنا الناس لو يعلمو  
فبوم علينا ويوم لنا  
٢ - ويقول أبو القاسم الشابي: (١٦٦)

إذا الشعب يوماً أراد الحياة  
ولابد لليل أن ينجلى  
ومن لم يعانقه شوق الحياة  
وويل لمن لم تشقه الحياة  
٣ - ويقول الأعشى: (١٦٧)

لعمرك ما طول هذا الزمن  
يظل رجلاً لرب السنون  
وهالك أهل يحثونه  
وما إن أرى الدهر في صرفة  
فهل يمنعني ارتيادي اليبلا  
٤ - ويقول عمر بن أبي ربيعة: (١٦٨)

خليلي عوجابنا ساعة  
ونبك وهل يرجع البكا  
ليالي سعادتي لنا خيلة

١١ - بحر المنسرح

انجراؤہ : مستغفلن مفعولات مستغفلن  
وبأني تاماً ومنوڪاً .

تام المتسرح :

نص بعض العروضيون على أن للمنسرح تمام غمطاً واحداً<sup>(١٦٩)</sup> يكون فيه الضرب دائماً «مستعلن» ، وذكر له البعض غمطاً ثانياً ضربه «مفعول»<sup>(١٧٠)</sup>

**النمط الأول :**

ومنه قول قيس بن الخفيم: (١٧١)

رد الخليط الحجال فانصرفوا      ماذا عليهم لوأنهم وقفوا  
 / / / / / / / / / / / / / / / /  
 مستعملن مفعلاتُ مستعلن      مستعملن مفعلات مستعلن

فالنضرب والعروض « مستعلن » أما مفعولات فغالباً ما تكون « مفعلات »

### النمط الثاني :

ورد في عدة قصائد في ديوان ابن المعتز وفيه يكون الضرب مستفعل ومنه قوله: (١٧٢)

يا أرض غُمِّي سَقَطَ أمطار  
فِيكَ لِقَلْبِي ما عَشْتُ أوْطَارُ

مستعملن مفعلات مستفعل      مستعملن مفعولات مستفعل

o/o/o/o    o/o/o/o    o/o/o/o    o/o/o/o



يا طيب ريثاك حين يتسم الـ فاجر وفيها للروض أخبار  
 كأنما مست القرنفل أو ذر عليها الكافور عطار  
 // // // // // // // // // // // // // // // //  
 متفعّلن مفعلات متعلّن مستعلن مفعولات مستفعل

فأليت الأول جاء مصرعاً فكان ضربه وعروضه « مستفعل » أما في البيتين  
 الآخرين ، فإن العروض قد جاءت « مستعلن » أمّا الضرب فقد جاء « مستفعل »  
 منهوك المنسرح :

النمط الأول : مستعلن مفعولات .  
 ومثاله : قول ابن المعتز : (١٧٣)

من عايدى لأخوان وشغل بإنسان  
 لا يتلدى لإنسان يحزى رضيا بهجران  
 وكسرب وأنشجان وطلبا بجرمان  
 ترى الحبيب الغضبان وطاعة بمصبيان  
 ليلى الحبيب ليلان يعمود كما كان  
 له عبيد مجّان والحب شر سلطان  
 أيا قضيب ربحان لم يشقوا بـأثمان  
 عليه بدر ملآن تهنز وسط بسنان  
 رقى لهيب حبران نور بغير نقصان  
 يرى هواك قربان  
 // // // // // // // // // // // //

متفعّلن محولان

وقد حلفت الفاء من مفعولات فصارت محولات وهذا ليس لازماً في كل أشطار  
 القصيدة حيث جاءت في أغلبها « مفعولات »

## النمط الثاني :

ووزنه : مستعلن مفعولن  
وله شاهد واحد يتكرر في كل كتب العروض تقريباً هو :

ويل	أم	سعد	سعداً
صرامة	وجداً		
وفارساً	معداً		
سدّ	بو	ماسداً	
هـ /	هـ //	هـ / هـ / هـ /	
مستعلن	مفعولن		

ويرى التبريزي أن هذا ليس بشعر : (١٧٤)

ويرى الشيخ جلال الحنفي أن يضم العطين إلى الرجز . (١٧٥)  
وأوافقه على ذلك لأن أغلب هذه أرجاز ارتجزها الشعراء وأشباههم . وقد وجدت  
لهذا البحر نمطاً مجزواً :

ومنه قول ابن المعتز : (١٧٦)

باجوهر	الإخوان	وحلابة	الزمان
دولة	المعاني	ووضلة	الأماني
عش	لي	كعمر	شكري
أريت	عين	ودى	مسماي
هـ //	هـ //	هـ //	هـ //
متفعلن	متفعلن	متفعلن	مفعولن

وقد جعله المحقق من البحث وليس كذلك .

## نماذج من بحر المسرح

١ - يقول ذو الإصبع العلواني : (١٧٧)

إن نزعنا أنفى كبرت فلم	ألف بخيلاً نكاً ولا وزعاً
أجعل مالى دون الدنيا غرضاً	وما وهى إلا مور فانصدعاً
إنا ترى شكفى رُميح أنى	سعدى فقد أحمل السلاح معاً
السيف والرمح والكنانة والد	يل جياداً مجشورة صنعا

٢ - ويقول أبو الرناد : (١٧٨)

يامن لقلب متيم سلم	عان رهين أحيط بالعقد
أزجره وهو غير مزرجر	عنا وطرفى مقارن السهل
تمشى الهويما إذا مشى فضلاً	مضى التزيف المجهور فى صعد
تظل من زهر بيت جارتها	واضعة كفها على الكبد

٣ - ويقول على بن زيد : (١٧٩)

لم أر مثل القتيان فى عين الد	أيام يشبون ماعواقبها
يشنون إخوانهم ومصرعهم	وكيف تمتاعهم محالها
ماذا نرجى النفوس من طلب الد	خير وب الحياة كبارها
نظن أن لن يصيبنا عت الد	هر ورب المتون صائبها

## ١٢- بحر الهزج

له نمطان :

النمط الأول :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ومن ذلك قول القند الزماني في حرب البسوس : (١٨٠)

صفحنا عن بني ذهل	وقلنا القوم إخوان
عسى الأيام أن يرجع	من قوماً كاللى كانوا
فلما صرح الشر	فأسمى وهو عريان
ولم يبق سوى العدو	لن دنائهم كما دانوا
مشينا مشية الليث	غدا والليث غضبان
بضرب فيه توهمين	وتخصيب وإقران
وطعن كفم الزق	غداً والسزق ملآن
وبعض الحلم عند الجهد	ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل
وفي الشر نجاة حي	ن لاينجيك إحصان
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن



## نماذج من بحر الفرج :

يقول ذو الإصبع العدواني : (١٨٢)

- ١- عذير الحى من عدوا
  - ٢- بخى بعضُ على بعض
  - ٣- فقد صاروا أحاديثاً
  - ٤- ومنهم كانت السادا
  - ٥- ومنهم حكم يقضى
  - ٦- ومنهم من يميز النا
  - ٧- وهم من ولدوا اشبوا
  - ٨- ومن ولدوا عام
  - ٩- وهم بؤوا ثقيفاً دا
  - ١٠- وأمر اليوم اصلحه
  - ١١- فبيننا المراء عيش
  - ١٢- أتاه طبقاً يوماً
- ن كانوا حيّة الأرض  
فلم يبقوا على بعض  
برفع القولو والخفض  
ت والموفون بالقرض  
فلا ينقض مايقضى  
س بالسنة والفرض  
يسر الحنث المحض  
ر ذو الطول وذو العرض  
ر لأدلو ولاخفض  
ولا تعرض لما يقضى  
له من عيشه خفض  
على منزلقة دحض

### ١٣ - بحر المضارع

قد ذكر له العروضيون نمطاً واحداً ، لكنه موضوعياً ، ونظرياً يمكن أن يأتي على نمطين .

تفاعيله :

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن

النمط الأول : وفق ما ورد من نماذج

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن

ومنه قول سعد بن وهب : (١٨٣)

لقد قلت حين قرّ	بتر السعيس يا نوار
قفوا فاربعوا قليلاً	فلم يريموا وساروا
فسننفس لها حين	وقلبي له انكسار
وصلري بو غليل	ودمعي له الحطار
مفاعيل فاعلاتن	مفاعيل فاعلاتن

النمط الثاني :

مفاعيلُ فاعلاتن مفاعيلُ فاعلات

ومن ذلك قول أبي نواس : (١٨٤)

أبـا لـيل لانـقـفـيت	ويـاصـبـح لـأـتـيت
ويـالـيل إن أـردت	طـريقاً فـلا اهـتـديت
حـبـيبـي بـأى ذنب	يـجـرأـنك ابـتـسـلت
رـجـوت الـلـو عـنـك	فـهـمات مـا رأيت
وهـمات مـا طـلـبت	وهـمات مـا ابـتـغيت
هـ / هـ / / هـ / هـ /	هـ / هـ / / هـ / هـ /
مفاعيل فاعلاتن	مفاعيل فاعلان

وقد جاء البيت الأول مصرعاً وجاءت العروض « فاعلات » كالقريب .

ومما نظمه ابن عبدربه مضمناً الشاهد العروضي قوله : (١٨٥)

أرى للصبـا وكـاعاً	وما يـذكـر اجـتـاعاً
كأن لم يكن جـديراً	بـحـفـظ الـذى أضـاعاً
ولم يـصـبـنـا مـروداً	ولم يـلـهـنـا مـاعاً
فجـدد ومـال صـباً	مـقـى تـحـصـه أـطـاعاً
فإن تـلـن مـنـه شـباً	يـقـرـيك مـنـه باعاً



١٤ - بحر المتدارك

أجزاؤه : فاعل ثمانية مرات في كل شطر أربع تفعيلات . وكان من البحور النادرة في الشعر العربي . ويأتي تاماً ومجزئاً أو مشطوراً

التام : نمط واحد هو :

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

ومنه قول الشاعر : (١٨٦)

لم يدع من مضي للذي قد غير  
فضل علم سوى أخذته بالآثر

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن  
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

مجزوء المتدارك :

ثلاثة أنماط . وهي نادرة .

**النمط الأول :**

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

ومنه قول الشاعر: (١٨٧)

دار سمدی بشحر عانہ  
 ۰/۰/۰ ۰/۰/۰ ۰/۰/۰  
 فاعلن فاعلن فاعلن

### النمط الثاني :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ومنه قول الشاعر : (١٨٨)

قف على دارهم وإيكن      بين أطفالنا واليمن  
 ٥//٥/      ٥//٥/      ٥//٥/      ٥//٥/      ٥//٥/      ٥//٥/  
 فاعلن فاعلن فاعلن      فاعلن فاعلن فاعلن

### النمط الثالث :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ومنه قول الشاعر : (١٨٩)

هذه دارهم أقفرت      أم زيورٌ عتبا السهول  
 ٥//٥/      ٥//٥/      ٥//٥/      ٥//٥/      ٥//٥/      ٥//٥/  
 فاعلن فاعلن فاعلن      فاعلن فاعلن فاعلن

### للشعر :

١ - وقد أشار المحققون إلى نمط منه ورد عند البارودي وشوقي ووزنه : فاعلن

فعل .

ومنه قول البارودي : (١٩٠)

املاً الففلح      واعصر من نصبح  
 ٥//٥/      ٥//٥/      ٥//٥/      ٥//٥/      ٥//٥/      ٥//٥/  
 فاعلن فعل      فاعلن قَمِل

وقول شوقي : (١٩١)

معال واحـتـجـبـ	وادعى السـفـفـضـبـ
• / • / • / • /	• / • / • / • /
فاعـلـن فـعـلـ	فاعـلـن فـعـلـ

٢ - وقد وجلت غطاً مرفلاً مشطوراً لم يشر إليه العروضيون وجلته عند ابن المعتز  
العباسي ، يقول فيه : (١٩٢)

طال وجدى 'وداما	وفنيت سقاما
أكل اللحم مفي	وأذاب المعظاما
آل سلمى غضاب	فبيم ذا وعلاما
جعلو القرب منها	والكلام حراما
ودمئهم كخير	لو ألقى الحماما
أنبضوا لي قسيما	وأحلتوا سهاما
وفؤادى عـاصـر	لا يطيع اللاما
كلما جـذبـوه	ليرى الرشدهاما
قل لمن نام عني	صف لعيني المناما
ما يضرب غـلـيـما	لو شفى مستهاما
مفرداً بضـنـاه	يخب الليل عامـا
يا خليل هـيا	واسقياني اللـامـا
قد لبثنا صباحاً	ونخلفنا ظلاماً
• / • / • / • /	• / • / • / • /
فاعـلـن فاعـلـن	فاعـلـن فاعـلـن

فالمعط : فاعلن فاعلاتن في كل شعر من أبيات القصيدة التي تبلغ خمسة وثلاثين بيتاً ، وقد تآلى فاعلن : فعلن وتآلى فاعلاتن فَعِلَاتْن دون لزوم .

وقد يضم هذا المعط لمجزوء الخفيف ، وهو معط لم ينص عليه العروضيون ، حيث إنهم نصوا على معط يأتى فيه العروض « مستغملن » والضرب « فعولن » وهو يختلف عن هذا المعط ، فضلاً عن أن الخفيف لا تآلى فيه فاعلاتن محذوفه الساكن الأخير .

## نماذج للمتدارك

قول الشاعر: (١٩٣)

إن الدنيا قد فترتنا      واستهوتنا واستلهتنا  
يا ابن الدنيا مهلاً مهلاً      زن ماسأني وزناً وزناً  
ما من يوم يمضي عكاً      إلا أوهى مئاركننا

ومن ذلك قول السيد رضا الغنوي: (١٩٤)

أمفلج ثغرك أم جوهراً      وروحاً رضا بك أم سكر  
والخال بخلك أم مسك      نطقت به الورد الأحمر  
أم ذاك الخال بذلك الخد      بد فتيت الخند على جهمز

## من مختارات المتدارك

لأحمد شوقي (١٩٥)

### مضناك

مضناك جفاه مرقله      ويسكاه ورحم عوده  
حيران القلب معلبه      مقروح الجفن سهله  
أودت حرقاً إلا رمتها      يبقيه عليك ونفله  
يستوى الورق تأوهمه      رينيب الصخر تنهله  
ويناجي النجم ويتبعه      ويقم الليل ويقعه  
ويعلم كل مطوقه      شجناً في الدوح يردده  
كم مدّ لطيفك من شرك      وتأدب لا يصممه  
فصاك بغمض سعه      ولعل خيالك مسعه

له نَظْمٌ واحدٌ وزنه :

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ومنه قول ابن المعتز العباسي : (١٩٩)

بكر على بكأس	فالحير في التكبير
أما ترى النجم لي	وهم بالتفوير
واستحييت النار من ضو	فجرتنا المستنير
اليوم هرمرز روز	فلقى بالكبير
من كف ظي ملبح	ساجي الجفون غرير
يسزمو بوردة خلد	قد خلشت بمبير
وشمره من ظلام	ووجهه من نور
ه // ه // ه // ه //	ه // ه // ه // ه //
مستفعلن فاعلاتن	مستفعلن فاعلاتن

## من مختارات البحث

قول أبي نواس : (١١٧)

- ١- طاب الهوى لعميله
  - ٢- وقادنى حب ريم
  - ٣- كالبلر ليلة عشر
  - ٤- فاصطادنى الخامى
  - ٥- فقامت نصب عدو
  - ٦- لا أستطيع فراراً
  - ٧- وصكر الحب حولى
  - ٨- فإن عدلت يميناً
  - ٩- وإن شئلاً فموت
  - ١٠- وإن رجعت ورائى
  - ١١- ونصب عني طود
  - ١٢- وفوق رأسى كسمى
- لولا اعتراض صمدوديه  
مهفهف الكشح روية  
وأربع لسعوده  
خطاره فى برويه  
قاسى الفؤاد كنويه  
من برقه ووعويه  
بخيله وجنويه  
خشيت وقمع ووعويه  
لا بدلى من ورويه  
نخشيت زار أسوديه  
فكيف لى بصعوديه  
مقنع فى حديديه

## ١٦- بحر المقتضب

وله نمط واحد هو :

مفعولات مستعلن (مرتين)

وجاء في الشعر : مفعلات مستعلن (مفتعلن)

ه//ه/ / ه//ه/

ومن ذلك قول أبي نواس : (١٧٨)

حامِلُ المَوَى تَعْبُ	يَسْتَخْفُهُ الطَّرْبُ
إِنْ بَسَكِي فَحَقَّ لَهُ	لَيْسَ مَا بِهِ لَعْبُ
كَلَّا انْقَفَى سَبَبُ	مَسْنُوكِ عَادَ لِي سَبَبُ
تَعَجِبِينَ مِنْ مَقَامِي	صَحْقِي هِيَ الْعَسَجُ
تَضْحَكِينَ لَأَهْبَةِ	وَالْهَبُ يُنْتَحِبُ
ه//ه/ / ه//ه/	ه//ه/ / ه//ه/
مفعلات مستعلن	مفعلات مستعلن



## ومن نماذج بحر المقنضب

بائية شوق القى عارض فيها أبا نواس والقي يقول فيها : (١٩٩)

حَفْ كَأَنَّهَا الْحَبِيبُ	فَمَهْىَ قَضَاءُ ذَهَبُ
أَوْ دَوَائِي دَرْدَرُ	مَتَأَجَّ بِهَا لَسْبُ
أَوْ قَسَمَ الْحَبِيبُ جَلَا	عَنْ جَانَةِ الشَّنْبُ
أَوْ يَدُ وَيَاطْنَهَا	مَاطِلُ وَمَحْضَبُ
أَوْ شَقِيقُ وَجَنَّتْهُ	حِينَ لِي بِهِ لِسْبُ
رَاحَةُ النَفُوسِ وَهَلْ	عِنْدَ رَاحَةِ تَمْبُ
يَا نَسِيْمُ حِفْ بِهَا	لَا كِبَايَكِ الطَّرْبُ
لَا تَقْلُ عَوَاقِبَهَا	لَسَالِمَوَاقِبِ الْأَدْبُ
تَنْجَلِي وَلِي غُلُقُ	يَنْجَلِي وَيَنْكَبُ
يَرْقُبُ الرِّفَاقَ لَهُ	كَأَنَّ سَرَى شَرِبُوا

## الشواهد

- (١) الكافي في علم العروض والقوافي ص ١٧ .
- (٢) نفس المرجع ص ٣ .
- (٣) أهلى سبيل إلى علم الخليل ص ١٢ .
- (٤) د . مصطفى السنجرى المنطل في علم العروض والقافية ص ١١ .
- (٥) د . مصطفى السنجرى المنطل في علم العروض والقافية ص ١٨ .
- (٦) د . محمد بدوى المختون دراسة نظرية في علم العروض والقافية ص ٩ .
- (٧) د . إبراهيم أنيس موسيقى الشعر ص ٥١ .
- (٨) المعيار في أوزان الأشعار ص ١٤ . وقد اعتبر الشنترى المتحرك فاء عمودية<sup>٦</sup> والساكن<sup>٧</sup> ولكننا اثنا المشهور باستخدام الشرطة المائلة للمتحرك والدائرة الصغيرة للساكن .
- (٩) الكافي في العروض والقوافي للتبريزي ، ص ١٨ .
- (١٠) د . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ص ٧٧ ، ص ٧٨ .
- (١١) د . محمد عوفى عبدالرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية ص ٧٩ .
- (١٢) ديوان المذليين ، ج ١ ص ٣ .
- (١٣) البشير بن سلامة مقال بعنوان «اعلاتن» - مجلة الشعر يوليو ١٩٧٧ .
- (١٤) ديوان المتنبي ج ٤ ص ١٦٥ .
- (١٥) ديوان المتنبي ج ٤ ص ١٦٥ .
- (١٦) ديوان امرئ القيس ص ١٥١ .
- (١٧) ديوان امرئ القيس ص ١٤٣ .
- (١٨) ديوان علقمة الفحل ص ٣٦ .

- (١٩) ديوان علقمة الفحل ص ٣٣ .
- (٢٠) ديوان امرئ القيس ص ١٤٣ .
- (٢١) الديوان ص ١٤٧ .
- (٢٢) الديوان ص ١٤٧ .
- (٢٣) الديوان ص ١٥٢ .
- (٢٤) ديوان ابن زيدون ص ٤٣ ، ص ٤٤ .
- (٢٥) الديوان ص ٢٠٣ ، ص ٢٠٥ .
- (٢٦) ديوان جميل بن معمر ص ٦١ ، ص ٦٢ .
- (٢٧) المفضليات ص ٤٠٥ .
- (٢٨) ديوان طرفة ص ١٢٩ .
- (٢٩) ديوان علقمة الفحل ص ٣٦ .
- (٣٠) ديوان ابن زيدون ص ٥٠ .
- (٣١) ديوان السموأل ص ٩٠ ، ديوان الحياصة ص ٥٦ .
- (٣٢) المعلقات السبع ، شرح د . سليمان الطاهر ، ص ٢٤٠ .
- (٣٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٥٨ .
- (٣٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١١٨ .
- (٣٥) أشعار العامريين الجاهليين ص ٥٧ .
- (٣٦) المفضليات ص ٢٩٢ .
- (٣٧) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٤٠ ، ص ١٤١ .
- (٣٨) ديوان الأعشى ص ٢٤٩ .
- (٣٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٥٢ .
- (٤٠) ديوان الخنساء ص ١٥٠ .
- (٤١) ديوان عنزة بن شداد ، ص ٢١٩ .
- (٤٢) ديوان عنزة بن شداد ص ١٨٢ .
- (٤٣) الديوان ص ٣٠٨ .
- (٤٤) البيت لمعاوية بن مالك ، المفضليات ، ص ١٠٤ .

- (٤٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٢٧ .
- (٤٦) مجلة الشعر يوليو ١٩٨١ ص ١٦ ، ص ١٨ .
- (٤٧) الحماسة الصغرى ص ٢٠٥ ، وديوان دريد بن الصمة ص ٣٤ ، ص ٣٥ .
- (٤٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٥٦ .
- (٤٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٣ .
- (٥٠) كتاب الكافي ص ٦٤ .
- (٥١) شرح نغمة الخليل ص ١٨٣ .
- (٥٢) ديوان الأعشى ص ٢٠٥ .
- (٥٣) ديوان الأعشى ص ٢٠٣ .
- (٥٤) الحماسة الصغرى ص ١٥١ .
- (٥٥) انظر ديوان ابن المعتز ج ١ والقصيدة ص ٣٥٤ ، ص ٣٥٥ وهي من ١٨ بيتاً .
- (٥٦) ديوان عنترة بن شداد ص ٢٤٩ ، ص ٢٥٠ .
- (٥٧) ديوان الحماسة لأبي تمام ج ٢ ص ٤٨ .
- (٥٨) ديوان الأعشى ص ٧٠ .
- (٥٩) ديوان الأعشى ص ٧٠ .
- (٦٠) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٢ .
- (٦١) أشعار العامريين الجاهليين ص ٦١ .
- (٦٢) نفس المرجع ص ٥٥ .
- (٦٣) ديوان صريع الغواني ص ٢٠٤ ، ص ٢٠٥ .
- (٦٤) اللزوميات ص ١٧٧ .
- (٦٥) ديوان ابن المعتز ج ١ ص ٣٥٤ .
- (٦٦) ديوان المهذليين ج ١ ص ٣ .
- (٦٧) ديوان الأعشى ص ١٥٧ .
- (٦٨) الديوان ص ٤١١ .
- (٦٩) الديوان ص ٤١١ .
- (٧٠) ديوان ابن عبدربه ، ص ١٥٤ .
- (٧١) ديوان ابن عبدربه ، ص ١٧ .

- (٧٢) ديوان عبيد بن الأبرص ص ٢٣ .  
 (٧٣) الأصمعيات ص ١٥٣ .  
 (٧٤) ديوان الأعشى ص ٣٣١ .  
 (٧٥) ديوان ابن المعتز ج ١ ص ٣٥٢ .  
 (٧٦) ديوان الأعشى ص ١٠٥ .  
 (٧٧) ديوان الأعشى ص ٣٢١ .  
 (٧٨) ديوان عبيد بن الأبرص ص ٢٦ .  
 (٧٩) ديوان ابن المعتز ص ٤١٠ .  
 (٨٠) ديوان أبي فراس الحمداني ص ١٥٤ / ١٥٥ .  
 (٨١) ديوان عبيد بن الأبرص ص ١٢٢ .  
 (٨٢) الكافي في علم العروض والقوافي ص ٨٤ .  
 (٨٣) نفسه ص ٨٤ .  
 (٨٤) الكافي في علم العروض والقوافي ص ٨٥ .  
 (٨٥) ديوان الأعشى ص ٤٠٧ .  
 (٨٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٦ .  
 (٨٧) ديوان ابن عبدربه ص ١٧٦ ، ص ١٧٧ .  
 (٨٨) ديوان ابن المعتز ص ٥٧ .  
 (٨٩) ديوان الحلياسة ج ٤ ص ١٩١ .  
 (٩٠) عدى بن زيد ص ١٤٠ ، ص ١٤١ ، ويلاحظ أن العروضيين استشهدوا على النمط الثاني من الوافر بالبيت الأول لمضى بعد أن سكنوا اللام مخالفين الأصل .  
 (٩١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٢٨ .  
 (٩٢) الأغاني ج ١٢ ص ١٩٨ .  
 (٩٣) الأغاني ج ٢١ ص ٢٧٠ .  
 (٩٤) المفضليات ص ١٩١ ، ص ١٩٢ ، ص ١٩٣ .  
 (٩٥) د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٩٩ .  
 (٩٦) الأغاني ج ٢١ ص ١٩٧ .

- (٩٧) ديوان ابن المعتز ص ٤٤٤ .
- (٩٨) ديوان ابن عديده ص ١٥٣ .
- (٩٩) ديوان ابن المعتز ص ٤٠٩ .
- (١٠٠) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ١٧٢ ، ص ١٧٣ .
- (١٠١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٢٠١ .
- (١٠٢) الكافي في العروض والقوافي ص ٣٤ .
- (١٠٣) ديوان ابن المعتز ص ٥٤ ، ص ٥٥ .
- (١٠٤) الأغاني ج ٢٢ ص ١٧٩ .
- (١٠٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٥١ .
- (١٠٦) موسوعة الشعر العربي ص ١٢٩ ، ص ١٣٠ .
- (١٠٧) ديوان ابن المعتز ص ٢٦٤ .
- (١٠٨) ديوان الأعشى ص ٥٩ ، ص ٦١ .
- (١٠٩) ديوان ابن عديده ص ١٢٤ .
- (١١٠) نفس المرجع ص ٦٤ .
- (١١١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٨ .
- (١١٢) شرح نكتة الخليل ص ٢٦٤ .
- (١١٣) الأغاني ج ١٧ ص ٢٨٤ .
- (١١٤) المفضليات ص ٢٨٨ .
- (١١٥) ديوان الأعشى ص ٢٥٩ .
- (١١٦) الأغاني ج ٢٢ ص ٢٩٦ .
- (١١٧) الأغاني ج ٢٢ ص ٢٠٢ .
- (١١٨) الأغاني ج ١٨ ص ١٧٦ .
- (١١٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٣٨ .
- (١٢٠) ديوانه ص ١٥٦ .
- (١٢١) ديوان الأعشى ص ٣٨٣ .
- (١٢٢) ديوان حميد بن ثور ص ٦٣ .

- (١٢٣) الديوان ص ٩٦ .
- (١٢٤) شرح تحفة الخليل ص ٢٠٥ .
- (١٢٥) ديوان ابن المعتز ص ٤٣٢ .
- (١٢٦) ديوان ابن المعتز ص ٦٥ ، ص ٦٦ .
- (١٢٧) ديوان مسلم بن الوليد ص ٢٤٠ .
- (١٢٨) الأغاني ج ١٨ ص ١٥٧ .
- (١٢٩) الأغاني ج ١٨ ص ١١ .
- (١٣٠) ديوان الشماخ بن ضرار ص ٤٠٠ ، ص ٤١٣ .
- (١٣١) ديوان رؤية تحقيق ولیم بن الورد البرهوی ص ٢٨ .
- (١٣٢) انظر الديوان ص ١ .
- (١٣٣) ديوان أبي نواس ص ١٩٧ .
- (١٣٤) ديوان الشماخ بن ضرار، ص ٣٧١ / ٣٧٢ .
- (١٣٥) ص ٣٧٧ ، ص ٣٧٨ ديوان الشماخ بن ضرار
- (١٣٦) ديوان بشار ص ٣٧٧ .
- (١٣٧) ديوان جميل ص ٢١٣ .
- (١٣٨) ديوان بشار ص ١٤٠ ، ص ١٤١ .
- (١٣٩) مسرحية مجنون ليلى ص ٧١ .
- (١٤٠) ديوان دريد بن الصمة ص ٩٣ .
- (١٤١) الديوان ص ٦٦ وهي من ثمانية أشطار .
- (١٤٢) ديوان صريع الغواني ص ١٩٤ .
- (١٤٣) ديوان ابن وكيع التنيسي ص ٧٥ .
- (١٤٤) أهلدى سبيل ص ٧٣ ، وديوان أبي فراس ص ١٢٥ .
- (١٤٥) الكافي للتبريزي ، ص ٩٦ .
- (١٤٦) الأغاني ج ١٨ ص ٢٩٧ .
- (١٤٧) مختارات من شعر الشريف الرضي ص ٧٦ .
- (١٤٨) ديوان قيس بن الأسلت ص ٧٦ .

- (١٤٩) ديوان الأعشى ص ٢٢٥ .
- (١٥٠) أنظر رأى د . ابراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر ص ٩٠ .
- (١٥١) شرح نكتة الخليل ص ٢٦٣ وديوان رؤبة بن العجاج ص ١٣٦ الأرجوزة . ٤٩ .
- (١٥٢) شرح نكتة الخليل ص ٢٣٦ ، وديوان رؤبة بن العجاج ص ٤٨ الأرجوزة . ١٩ .
- (١٥٣) ديوان ابن المعتز ص ٤٠٤ .
- (١٥٤) ديوان الأعشى ص ١٨٩ .
- (١٥٥) المفضليات ص ٣٢٢ ، ص ٣٢٣ .
- (١٥٦) المفضليات ص ٢٨٦ .
- (١٥٧) مختارات من شعر الشريف الرضي ص ٧٥ ، ص ٧٦ .
- (١٥٨) ديوان الأعشى ص ٩٥ .
- (١٥٩) ديوان أبي القاسم الشابي ص ٧٦ .
- (١٦٠) ديوان المتنبي ج ٣ ص ٢١ ، ص ٢٢ .
- (١٦١) ديوان ابن عديده ، ص ١٧٨ .
- (١٦٢) ديوان ابن المعتز ج ٢ ص ٢٢٠ .
- (١٦٣) الكافي في العروض والقوافي ص ١٣٣ .
- (١٦٤) العروض ، تهذيبه ، ص ٢٠٣ / ٢٠٤ .
- (١٦٥) ديوان النمر بن تولب ص ٥٥ ، ص ٥٧ .
- (١٦٦) ديوان أبي القاسم الشابي ص ١٦٧ .
- (١٦٧) ديوان الأعشى ص ٦٥ .
- (١٦٨) ديوان عمر ص ١٧٣ .
- (١٦٩) التبريزي ، الكافي ص ١٠٣ .
- (١٧٠) الشنترفي ، المعيار ص ٧٠ .
- (١٧١) ديوان قيس بن الخطيم ص ١٠١ .
- (١٧٢) ديوان ابن المعتز ص ٢٥٥ .
- (١٧٣) ديوان ابن المعتز ص ٤٢٦ .



- (١٧٤) الكافي ص ١٠٤ .
- (١٧٥) العروض للحنفي ، ص ٤٨٤ .
- (١٧٦) ديوان ابن المعتز ، ص ٥١٨ / ٥١٩ .
- (١٧٧) للفضليات ص ١٥٤ .
- (١٧٨) الأغاني ج ٢٢ ص ١٢٥ .
- (١٧٩) الأغاني ج ٢ ص ١٤٥ .
- (١٨٠) ديوان الحماسة شرح الزوزني ص ١١ ، ص ١٤ .
- (١٨١) ديوان ابن عديده ص ١٤٣ ، ص ١٤٤ .
- (١٨٢) شعراء النصرانية ص ٦٢٥ .
- (١٨٣) الأغاني ج ٢٠ ، ص ٣٣٥ .
- (١٨٤) ديوان أبي نواس ص ٨٦ ، شرح تحفة الخليل ص ٢٦٨ .
- (١٨٥) ديوان ابن عديده ص ١١٠ .
- (١٨٦) حاشية المنهوي ص ٧١ ، المعيار في أوزان الأشعار ص ٨٤ .
- (١٨٧) أهدى سبيل إلى علمي الخليل ص ٩٣ ، المعيار في أوزان الأشعار ص ٨٥ .
- (١٨٨) أهدى سبيل ص ٩٤ .
- (١٨٩) نفسه ص ٩٤ .
- (١٩٠) ديوان البارودي ج ١ ص ١٦٩ .
- (١٩١) ديوان شوقي ج ٢ ص ١٤ .
- (١٩٢) ديوان ابن المعتز ص ٩٩ ، ص ١٠٠ .
- (١٩٣) الكافي في العروض ص ١٣٩ .
- (١٩٤) شرح تحفة الخليل ص ٣٠٤ .
- (١٩٥) ديوان شوقي ج ٢ ص ١٢٢ ، ص ١٢٣ .
- (١٩٦) ديوان ابن المعتز ص ٢٥٤ .
- (١٩٧) ديوان أبي نواس ص ١٠٧ .
- (١٩٨) ديوان أبي نواس ص ٨٢ ، ص ٨٣ .
- (١٩٩) ديوان أحمد شوقي ص ٥٨ ، ص ٦٣ .



## الفصل الثانى

---

القافية والتكرار الصوتى



## أولاً : القافية

### ١ - مفهوم القافية :

القافية هي تلك الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات في قصيدة من قصائد ، وسميت القافية ، لكونها في آخر البيت ، من قولك قفوت فلانا إذا تبعته <sup>(١)</sup> .

يقول الدكتور : إبراهيم أنيس « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأقطار أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن » <sup>(٢)</sup> .

وهناك تعريف آخر للقافية « أنها حرف الروى أى الحرف الذى يتكرر فى آخر كل بيت من أبيات القصيدة ، وهذا التعريف قاله ثعلب ، ولم يأخذ به علماء العروض بعده ، ولكنه لا يزال هو المجهود الشائع للقافية ، ومعظم الدواوين القديمة مرتبة أبواباً حسب حرف الروى ، وهو يسمى القافية » <sup>(٣)</sup> .

ولهذا فإن القصائد تنسب له فيقال لامية العرب ، وسينية البحرى وهمزية شوق ، وما أشبه ذلك .

وقد اختلفوا فى القافية ، فهى عند الخليل : من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذى قبل الساكن ، مثل : تابا ، من قول الشاعر :

أقلى اللوم عاذل والعتابا

وعند الأخفش آخر كلمة في البيت مثل : العتابا ، بكاملها . وعند أبي علي :

قطرب ، وأبي العباس : ثعلب ، الروي<sup>(٤)</sup> .

وعلى هذا فإن قول امرئ القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معاً  
كجلود صخر حطه السيل من عل

« القافية من هذا البيت عند الخليل (من عل) . وعند الأخفش « عل » وحده<sup>(٥)</sup> وعند الأخرين اللام وحدها

ويرى القدماء أن « القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية »<sup>(٦)</sup> .

وذكر السكاكي في مفتاح العلوم « أن الشعر موزون مقفى ، وألغى بعضهم التقفية ، وهي القصد إلى القافية ورعايتها ، لاتزم الشعر ، لكونه شعراً بل لأمر عارض ، ككونه مبصرعاً ، أو قطعة ، أو قصيدة ، أو لاقتراح مقترح ، وإلا فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون ، وأنه أمر لابد منه ، جاز من الموزون مجرى كونه مسموعاً ، ومؤلفه ، وغير ذلك ، فحقه ترك . التعرض ، ولقد صدق<sup>(٧)</sup> .

فالوزن إطار عام للموسيقى التي تشكل وفقاً قصيدة من القصائد ، والقافية تمثل نوعاً من الختام لأبيات القصيدة ، وفي إطار القافية الواحدة يمكن أن تتعدد البحور ، وفي إطار البحر الواحد يمكن أن تتعدد القوافي .

« فالقافية عند العرب ليست إلا تكرير لأصوات لغوية بعينها ، وأن هذه الأصوات للغوية تشمل الحركات التي تأتي بعدد معين يتراوح من واحد إلى أربعة يتلوها ساكن يتأني بعده حركة أو يكون بلا حركة . وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السبب في حدوث النغم في الأبيات . وهو مستول عن الإيقاع الموحد ، ووحدة النغم بالقصيدة ، وإن كان لاصلة له بمجهر الإيقاع الذي وجلناه بالشعر العربي ممثلاً فيما أعماه الخليل بالوتر<sup>(٨)</sup> .

فالقافية جزء من الوزن الشعري للبيت وهي مع ذلك تحدد نهاية البيت إيقاعياً ولهذا فهي عامل أساسي في تقسيم القصيدة إلى أبيات .

وقد عالج بعض الشعراء المحدثين النظم بغير قافية ومن ذلك قول جميل صدق الزهاوي<sup>(٩)</sup>

يعيش رخي العيش عشر من الورى      وتسعة أعشار الأنام مناكيدُ  
أما في بني الأرض العريضة قادرٌ      يخفف ويلات الحياة قليلاً  
أفي الحق أن البعض يشجع بطنه      وأن بسطون الأكثرين تجوُّ

فالشاعر لم يلتزم نوعاً أو رويّاً ، فالقافية الأولى مؤسسة والقافيتان الأخريان غير مؤسستين ، ولهذا لا نجد توافقاً صوتياً ، أو إيقاعياً بين ( مناكيد - قليلاً - تجوُّ ) وهي على التوالي ( مفاعلين - فعولن - فعولن ) وقد سبب هذا الاختلاف تناقضاً بين هذه الأبيات ، حيث جاء الإيقاع مختلفاً من حيث الوزن العروضي أيضاً فأفقد الأبيات إنسيابها وتربطها الإيقاعي ولو اتحد الضرب ونوع القافية وكان الروي من مخارج متشابهة لأمكن للشاعر أن يحقق الترابط الإيقاعي بين الأبيات .

ب - المصطلحات الخاصة بحروف القافية :

١ - الروي : وهو الحرف الذي يلزم تكراره في نهاية كل بيت ، وإليه تنسب القصيدة ، فيقال لامية المهلهل ، وعينية أبي ذؤيب ، ورائية الحنساء .

وجميع حروف المعجم تكون رويّاً .. ويستثنى الألف في مثل قاما ، وألف الإطلاق ، والألف التي تبين بها الحركة نحو أنا وحيلا ، والألف التي تكون بدلاً من التنوين نحو : رأيت زيدا ، والألف التي تكون بدلاً من النون الخفيفة نحو قوله : « صبرت أم لم تصبرا » .

وكل ألف سوى هذه تكون رويّاً ، والياء التي تكون للإطلاق لا تكون رويّاً ، والياء في مثل « قومي » و « اذهبي » لا تكون رويّاً ، وكل ياء سواهما تكون رويّاً . وواو

الإطلاق لا تكون رويًا ، وكذلك واو الجمع نحو : قوموا واذهبوا ، .. والهاء التي تتبين بها الحركة نحو اقصه وارمه لا تكون رويًا ، ولا الهاء التي للتأنيث نحو طلحة وحمزة ، ولا هاء الإضمار ، نحو ضربته ، وضربتها ، فإذا سكن ما قبل الهاء كان رويًا نحو قوله : ليس خليلي بالخليل أنساه حتى أرى مصبحه ومساءه والهاء التي من الأصل قد تكون رويًا ومن ذلك قول رؤبه :

قالت أيللى لى ، ولم أسبو  
ما العيش إلا غفلة المدلو  
لما رأتنى خلق المسمو  
بعد غدائي الشباب الأبلو<sup>(١١)</sup> .

## ٢ - الوصل :

يكون بأربعة أحرف وهي الألف والواو والياء والهاء ، سواكن يتبعن ما قبلهن ، يعنى حرف الروى فإذا كان مضمومًا ، كان ما بعدها الواو ، وإذا كان مفتوحًا كان ما بعدها الألف ، وإذا كان مكسورًا كان ما بعدها الياء . والحرف الرابع الهاء ساكنة ومتحركة<sup>(١٢)</sup> .

« فقد تكون الهاء في الوصل أربع حالات ، ضم وفتح وكسر وسكون ولا يكون غيرها إلا ساكنًا »<sup>(١٣)</sup> .

وقد تكون الألف والياء والواو للترنم بإشباع حركة الروى ، كإشباع الضمة من « الزلل » والفتحة في ( استأعاً ) والكسرة في ( المائل ) وقد تكون هذه الحروف أصلية كواو الجمع والألف المقصورة وياء المتكلم<sup>(١٤)</sup> .  
فالألف نحو قول الأعشى<sup>(١٥)</sup> :

غشيت ليلى لليل خلورا وطالسبها ونذرت السندورا  
فأراءهى الروى ، والألف بعدها ، وصل فالألف هنا للترنم .



أما الواو ففى قوله أيضاً<sup>(١٥)</sup> :

ودع هريرة إن الركب مر محل وهل تطيق وداعاً أيها الرجل  
فالواو تأتى من إشباع ضمة اللام فتنتطق «الرجلو» للترنم .  
والياء مثل قوله أيضاً<sup>(١٦)</sup> :

قد طفت ما بين بانقياً إلى عدن وطال في العجم ترحالى وتسيارى  
فكان أوفاهم عهداً وأمنهم جاراً أبوك بعرفى غير إنكار  
فالوصل هو الياء التى جاءت ضميراً للمتكلم في البيت الأول ، ثم الياء الناشئة من  
إشباع كسرة الراء في البيت وهو للترنم .  
والهاء ساكنة نحو قول أبي تمام<sup>(١٧)</sup> :

إذا المرء لم تستخلص الحزم نفسه فليروته للسحاذثات وغارية  
والهاء متحركة نحو قول الأحمش<sup>(١٨)</sup> :

رحلت سمية غداة أجهلها فضى عليك لما تقول بدالها  
فاللام « روى والهاء بعدها وصل ، وسمى الوصل وصلأ لأنه وصل حركة حرف  
الروى ، وهذه الحركات إذا اتصلت واستطالت نشأت عنها حروف اللين »<sup>(١٩)</sup>

### ٣- الخروج :

وهو حرف متولد من إشباع حركة هاء الوصل المتحركة ، ويكون بثلاثة أحرف  
وهى الألف والياء والواو الساكن يتبعن هاء الوصل<sup>(٢٠)</sup> .

فالألف نحو قول مسلم بن الوليد<sup>(٢١)</sup> :

في مقاتيك صفاء السحر ناطقة بلفظ واحدة شقى معانيها

والياء نحو قول ظافر الجناد<sup>(٣٧)</sup> :

بدا شيبه قبل ابتداء شبابه وولى العبا عنه عقيب اغترابه  
فالخروج هو الياء الناشئة من إشباع كسرة الهاء أمّا الروى فهو حرف الباء .  
- وأمّا الواو فتحو قول رؤية :

ويلد عامية أعمّاؤهم

« وإنما سمى خروجاً لموزنه ويجاوزه للوصول التابع للروى »<sup>(٣٨)</sup> .

#### ٤- الروف :

وهو حرف مد أولين قبل الروى مباشرة ، سواء أكان ألفاً أم واواً أم ياءاً سواكن  
فالألف مثل قول ابن المعتز<sup>(٣٩)</sup> :

أسرع الشيب إلى بهم كان يدعوه أحب الدعاء  
فالهمزة هي الروى والألف التي سبقتها هي الروف .

أما الواو والياء فإنها قد يجتمعان في قصيدة واحدة في حين لا يكون مع الألف  
غيرها ، ومن ذلك قول ابن المعتز<sup>(٤٠)</sup> :

لبست صفرة فكم فتنت من أعين إذ رأيَناها وعقولو  
مثل شمس في الغرب تسحب ذيلاً صبغته بزغفران الأصيل  
وكان المسواك يمتاح خمراً حين تجريه فوق ثغر صقيل  
أنت يساعذل بيجرى أولى ربّ فرق بيني وبين العذلولو  
٥- التأسيس :

وهو ألف بينها وبين الروى حرف يسمى الدخيل ، وهو متحرك ، وهو ألف لازمة  
في قوافي الأبيات جميعها ، وتركها في بيت يكون عباً وتعرف ألف التأسيس بالقرينة

ففي قول عنزة (٣٦) :

الشاعري عرضي ولم أشتمها      والناذرين إذا لم القهما دمي  
ليست الألف في القهما ألف تأسيس ، لأن الأبيات الأخرى للقصيد غير مؤسسة  
وليس لأنها من كلمة غير كلمة القافية ، فلا يلزم ورودها في كل أبيات القصيدة ، أما  
قول عطية بن الخزع (٣٧) :

فإن شتتما ألقمتما ونتجتما      وإن شتتما مثلاً بمثل كما هما  
وإن كان عقل فاعقلا لأخيكما      بنات المخاض والفصال المقاحا  
فالألف في « كما هما » ألف تأسيس لأنه بارزتها ألف التأسيس في « المقاحما » .

#### ٦ - اللخيل :

وهو الحرف الذي يأتي بين الروي وألف التأسيس ، ويكون متحركاً وهو الهاء والحاء  
في البيتين السابقين فالليم هي حرف الروي وقد فصلت الهاء بينها وبين ألف التأسيس في  
البيت الأول ، وفصلت الحاء بينها وبين ألف التأسيس في البيت الثاني .  
وقد يتكرر هذا الحرف في بعض الأبيات دون لزوم .

#### ج - عيوب القافية :

##### ١ - الإيطاء :

وهو أن يكرر الشاعر الكلمة التي تأتي في نهاية البيت بلفظها قبل سبعة أبيات .  
ويرى القدماء أن هذا يدل على ضعف الشاعر ، وقد أجاز بعض الدارسين تكرار  
الكلمة أكثر من مرة ، إذا كان ذلك لخصوصية يقتضيها المقام (٣٨) .  
« أو كان في إعادتها متعة للنفس كلفظ الجلالة أو اسم المحبوب » (٣٩) .  
وذكر الشريز أن الإيطاء هو أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد فإن  
كان بمعينين لم يكن إيطاء (٣٠) .

وذهب الخليل إلى أن كل كلمة وقعت موقع القافية وأعيد لفظها في بيت آخر وكانت العوامل تقع عليها اتفاق معناها أو اختلف فهو إبطاء ، نحو « الثغر » تريد الفم ، وثغر تريد الحرب .. وإذا كان الاسم ينصرف إلى فعل نحو ( ذهب تريد التبر ) وذهب تريد الذهاب فلا يجعله إبطاء لأن العوامل لا تقع عليها » ( ٣١ ) .  
والذي أراه أن الشاعر المجيد المتمكن لا يجد هناك حاجة إلى التكرار فإذا كرر كلمة فإن هذا التكرار يأتي إضافة للمعنى وتقوية له ، ولا يأتي لضرورة .

#### ٢ - الإقواء :

وهو اختلاف حركة الروى في قصيدة واحدة ، بأن يحى بيت مرفوعاً وآخر مجزوراً أو منصوباً ومن ذلك قول حسان بن ثابت ( ٣٢ ) :

لا عيب في القوم من طول ومن قصر    جسم البغال وأحلام العصافير  
كأنهم قصب جوف أسافلهم    مثقب نفخت فيه الأعاصير

#### ٣ - الإصراف :

وهو اختلاف الجرى بفتح وكسر ، أو بفتح وضم ، والجرى حركة الروى المطلق أى المتحرك ، ومنه قول الشاعر ( ٣٣ ) :

أريتك إن منعت كلام يحمي    أمتنعنى على يحمي البكاء  
ففى طرفى على يحمي سهاد    وفى قلبى على يحمي البلاء

#### ٤ - الإكفاء :

هو اختلاف حرف الروى في قصيدة واحدة . وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة الخارج . ومن ذلك قول الشاعر ( ٣٤ ) :

ولما أصابنى من الدهر نبوة    شغلت ولى الناس عني شئونها  
إذا القارع المكفى منهم دعوته    أبر وكانت دعوة يستديمها

## ٥ - الإحازة :

وهي كالإكفاء غير أن الاختلاف هنا يكون في الحروف بعيدة الخارج ومن ذلك قول العجيز السلولى (٣٥) :

ألا قد أرى إن لم تكن أم مالك بملك يدى إن البقاء قليل  
رأى من رفيقيه جفاء ويعة إذا قام يبتاع القلاص ذميم  
فقال لخليه ارحلا الرجل إننى بمهلكة والعاقبات تدور  
فبيناه يشرى رحله قال قاتل لمن جمل ربحو الملائم لجيب  
والأبيات تتصل بعضها اتصالاً موضوعياً والقافية مطلقة مردوفة ولهذا فإن تغيير  
حرف الروى لم يؤثر تأثيراً واضحاً فى وحدة الأبيات .

ويرى الدكتور عوفى عبدالرؤوف أن هذه الأبيات تمثل نوعاً من ثورة الشاعر  
القديم على القافية « حيث أتى فى شعره بما لا يتفق وأحكامها ، وإنما كان أقرب إلى  
القافية الحرة أو المرسلة » (٣٦) .

## ٦ - التضمين :

تعلق البيت بالبيت الذى يليه كأن يأتي المبتدأ أو الفعل فى البيت ، ثم يأتي الخبر أو  
الفاعل فى البيت الذى يليه .

ويعرفه التوخى بأنه « تمام وزن البيت قبل تمام المعنى » ومنه قول النابغة (٣٧) :

وهم وردوا الجفار على نعيم وهم أصحاب يوم عكاظ إنى  
شهدت لهم مواطن صالحات أتيتهم بوذ الصدر مئى  
فقد جاءت « إنى » فى نهاية البيت الأول ثم جاء خبر إن فى بداية البيت الثانى ،  
ولاشك أن هذا يفت وحدة الجملة ~~وتنتهي حيث ينتهي~~ الإيقاع قبل الجملة  
وسوف نلقى مزيداً من الضوء على ذلك فى دراستنا للتناسب بين الوزن والبناء  
اللغوى .

## ٧- السناد :

هو عدم مراعاة الشاعر للتناصب قبل حرف الروى سواء فى الحروف أو الحركات  
وهو خمسة أضرب :

١ - سناد التأسيس : وهو أن يأتى بيت مؤسساً ، وبيت غير مؤسس كقوله (٣٨) :

لو ان صلور الأمر يلدون للفقى      كأعقابه لم تلقه يتندم  
إذا الأرض لم تجهل على فروجها      وإذ لى عن دار الهوانى مراغم

٢ - سناد الرفض : وهو أن يحمى بيت مردوفاً وبيت غير مردوف ، ومن ذلك قول

الشاعر (٣٩) :

إذا كنت فى حاجة مرسلأ      فأرسل حكيمأ ولا توصو  
وإن ناصح منك يوماً دنا      فلا تشأ عنه ولا تحصه  
وإن بابُ أمر عليك التوى      فشاور لبيبأ ولا تنقصو

٣ - سناد الإشباع : وهو تغيير حركة اللخيل فبرد مضموماً ومكسوراً أو مضموماً

ومفتوحاً أو مكسوراً ومفتوحاً . وورود الضمة مع الكسرة غير محيب ، أما ورودها مع  
الفتحة فمحيب . ومن أمثلة السناد قول الشاعر (٤٠) :

ولما أبت عينى أن تتركأ البكا      وأن تحبأ سح الدموع السواكبر  
تلاءت كى لا ينكر اللع منكر      ولكن قليلاً ما بكأ التناوب

٤ - سناد الجملو : وهو اختلاف حركة ما قبل الرفض بحركتين متباعتين ومن ذلك

قول أمية بن أبى الصلت (٤١) :

نخريك القبائل من معدأ      إذا عدو سعاية أولينا  
بأنا النازلون بكل ثغر      وأنا الضاربون إذا التقينا

٥ - سناد التوجيه : وهو أن يكون قبل حرف الروى المقيد فحة مع ضمة أو كسرة ، فإن كانت الضمة مع الكسرة لم يكن سناداً وإن جاءت الفتحة مع الكسرة أو الضمة فهو سناد عند الحليل . وكان سعيد بن مسعدة لا يراه سناداً لكثرة في أشطار العرب ومن ذلك قول امرئ القيس <sup>(١٧)</sup> :

فلا وأبيك ابنه العامري لا يدعى السقوم أنى أفر  
نسيم بن مرٍّ وأشياعها وكندة حولي جميعاً صُبِرَ  
إذا ركبوا الخيل واستلأموا نحرقت الأرض واليوم قَسِرَ

د - أنواع القوافي من حيث المتحركات والسواكن :

١ - المتكاس : وهو أن يجتمع أربعة حروف متحركة بعدها ساكن ومن ذلك قول العجاج <sup>(١٨)</sup> :

هلا سألت طللاً وَحَمَماً

وهذه من الحالات التي تتوالى فيها الحركات فتصبح مستعلن : مُتَعَلِّينَ بعد حلف الثاني والرابع الساكنين ، ويرى التنوين أن « الغرزة تنفر منه . ولا يكون إلا فيما ضربه مستعلن » <sup>(١٩)</sup> .

٢ - المتراكب : وهو أن تنتهي القافية بثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن ومن ذلك قول الشاعر <sup>(٢٠)</sup> :

وما نزلت من المكروه منزلة إلا وثقت بأن ألقى لها فَرَجاً  
٣ - المتشارك : وهو أن تنتهي القافية بمتحركين بعدهما ساكن ومنه قول زهير <sup>(٢١)</sup> :

ومن يك ذا فضل ويهمل بفضله على قومه يستغن عنه ويذمهم

٤ - المتواتر : وهو أن تنتهى القافية بحرف واحد متحرك بعده ساكن ومن ذلك قول الشاعر (٤٧) :

وإننى لخلو للخليل وإننى لم لأذى الأضغان أبدي له بُغْضِي  
٥ - المترادف : وهو أن تنتهى القافية المردوفة بساكنين ومن ذلك قول طرفة بن العبد (٤٨) :

من عاتلى الليلة أم من نصيحُ بت بهم ففؤداى قَرْنَحُ  
فالياء هى الردف وهو حرف مد ساكن يسبق الروى ثم جاء الروى ساكناً وهذا النوع يكون فى القوافى المردوفة .

٦ - المصمت : ويكون فى القوافى المقيدة غير المردوفة ، وإذا كان المترادف يشمل كل القوافى المقيدة المردوفة فإن المصمت يحى فى بعض القوافى المقيدة غير المردوفة ومن ذلك قول أحدهم (٤٩) :

رفعت أذيال الحصى وأربعنُ مشى حَيَّيات كأن لم يفزعنُ  
إن يجمع اليوم نساء تمنعنُ

هـ - أنواع القوافى من حيث الإطلاق والتقييد :  
القوافى المطلقة :

١ - قوافٍ مطلقة مؤسمة وموصولة بالهاء : ومن ذلك قول الأعشى (٥٠) :

يا جارتى بئى فإنك طالقة كذاك أمور الناس غامر وطارقة  
فالقاف وهى الروى متحركة وموصولة بالهاء وبين ألف التأسيس الراء « اللخيل » وهو حرف متحرك .

٢ - قوافٍ مطلقة مؤسمة وموصولة باللام : ومن أمثلتها قول الأعشى (٥١) :

أجذك ودعت الصبى والولائد . وأصبحت بعد الجور فبين قاصدا



فالذال وهى حرف الروى مسبوقه بألف التأسيس التى يفصلها عن الروى حرف متحرك هو الصاد « النخيل » وهى أيضاً موصولة باللين الناشئ عن إشباع فتحة الذال .

٣- قوافٍ مطلقة مردوفة وموصولة بالهاء : ومنها قول الأعشى<sup>(٥٢)</sup> :

رحلت سمية غدوة أجالها غضبي عليك فما تقول بدالها  
فاللام وهى الروى متحركة مسبوقه بالردف وهو حرف اللين وموصولة بالهاء وألف الخروج .

٤- قوافٍ مطلقة مردوفة وموصولة باللين : ومن ذلك قول المتنبي<sup>(٥٣)</sup> :

وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام  
فاليم وهى الروى متحركة مسبوقه بالردف وهو حرف اللين ، وموصولة بالواو الناشئة عن إشباع الضمة .

٥- قوافٍ مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة باللين : ومن ذلك قول المتنبي<sup>(٥٤)</sup> :

ليس التعلل بالآمال من أرى ولا القناعة بالإقلال من شيمى  
وما أظن بنات الدهر تتركى حق تسد عليها طرقها هيمى  
لَمْ الليالى التى أضئت على جللى برق الخال واعذرني ولا تلم  
فاليم وهى الروى متحركة موصولة بالياء فى البيت الأول والثانى التى هى ضمير المتكلم والياء الناشئة عن إشباع كسرة الميم فى البيت الثالث . وهى مجردة من الردف والتأسيس .

٦- قوافٍ مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بالهاء : مثل قول ابن المعتز<sup>(٥٥)</sup> :

يسكرنى مرة بخمرته ومرة بالفتون من نظيرة

## القوافي المقيدة

١ - قوافي مقيدة مؤسسة : ومن أمثلتها قول الأعشى<sup>(٥٦)</sup> :

قالت سمية من ملحت فقلت مسروق بن وائل  
فاللام وهي الروى ساكنة قبلها الحمزة المتحركة « اللخيل » المسبوقة بألف  
التأسيس .

٢ - قوافي مقيدة مجردة من الرفع والتأسيس : ومنها قول الأعشى<sup>(٥٧)</sup> :

لعمرك ما طول هذا الزمن على المرء إلا عناء مُعَن  
٣ - قوافي مقيدة مردوفة : ومنها قول الشاعر<sup>(٥٨)</sup> :

من عاتدى اللبلة أم من نصيح بت بهم ففؤادى قسريح  
فاللام وهي حرف الروى جاءت ساكنة وجاء الرفع حرف اللين قبلها . ومنه قول  
أبي المتاهية<sup>(٥٩)</sup> :

يانفس ما أوضح قصده السبيل خلقت يانفس لأمر جليل

و- الالتزام :

أو لزوم ما لا يلزم :

١ - في القافية : وهو أن يلتزم الشاعر قبل حرف الروى ، حرفاً مخصوصاً أو حركة  
مخصوصة<sup>(٦٠)</sup> .

وقد يلتزم بالحرف والحركة معاً ومن ذلك قول أبي العلاء المعرى<sup>(٦١)</sup> :

ألا إنما الدنيا نحوس لأهلها فما في زمانٍ أنت فيه سعود  
يوصى الفقى عند الحمام كأنه يمر فيقضى حاجة ويعود

وما يشئت من رجعة نفس ظاعن  
تسير بنا الأيام وهي حثيثة  
عرفت سجايا الدهر أما شروره  
إذا كانت الدنيا كذاك فحلّها  
ولا يرهين الموت من ظل راكباً  
وكم أنذرتنا بالسيول صواعق  
فالدال هي الروى ، وهي مردوفة بالواو وموصولة باللين وهو الواو الناشئة من  
إشباع ضمة الدال .

وقد التزم الشاعر بالواو بالنسبة للردف وكان يمكنه أن يستخدم الواو والياء ، ثم  
التزم حرف العين وحركتها قبل الـ ردف .  
وقد ينوع الشاعر في الحروف تنوعاً واعياً ومن ذلك قول أبي العلاء (٣٦) :

أما الصحاب فمروا وما عادوا      وبيننا بلقاء الموت ميعاد  
سر قديم وأمر غير مستضح      فهل على كشفنا للحق إسهاد  
سيران ضلّال من روح ومن جسد      هذا هبوط وهذا فيه إصعاد  
الملك لله لاتنفك في تعب      حتى تزيّل أرواح وأجساد  
ولا يرى حيوان لا يكون له      فوق البسيطة أعداء وحساد  
وما أوّل عند الدهر مصلحة      وإنما هو إتلاف وإفساد

فالروى هو الدال ، وهو مردوف بالألف ، وقد التزم الشاعر بالعين قبل الألف في  
الآيات الثلاثة الأولى ثم التزم بالسين في الآيات الثلاثة الأخيرة ، وقد مهد لهذا التغيير  
بالسين والصاد في إسهاد وإصعاد التي تتوافق في الجرس مع ما التزمه في هذه الآيات  
الأخيرة .

ولاشك أن هناك ضروب مصطنعة من الالتزام لم نشأ التعرض لها لما فيها من خروج  
عن روح الشعر ، وروح البحث الذي آلتنا أن نلتزم فيه بالشعر الجيد .

٢- الالتزام في بناء البيت : التوهم او البيت ذى القافيتين ويسميه البعض بالتشريع وهو بناء البيت على قافيتين يصح المعنى على الوقوف على واحدة منها<sup>(١٣)</sup> .

ومن ذلك قول الحريري<sup>(١٤)</sup> :

يا خاطب الدنيا الدنية إنها شرك الردى ، وقرارة الأكدار  
دار مقي ما أضحكت في يومها أبكت غدا ، تباً لها من دار  
وإذا أظلل سحابها لم ينتفع منه صدى ، لجهامة الفراير  
غاياتها ما تنقضى وأسرها لا يفتدى ، بجلائل الأخطار  
ووزن هذه الأبيات :

متفاععلن متفاععلن متفاععلن متفاععلن متفاععلن متفاععلن  
فهو من بحر الكامل .

فإذا وقفنا على « الردى » و « غدا » و « صدى » و « يفتدى » أصبحت الأبيات من مجزوء الكامل وتكون كما يلي :

يا خاصب الدنيا الدنية إنها شرك الردى  
دار مقي ما أضحكت في يومها أبكت غدا  
وإذا أظلل سحابها لم ينتفع منه صدى  
غاياتها ما تنقضى وأسرها لا يفتدى

وقد وردت لهذا النمط نماذج عند شعراء العرب .. ، ففى طبقات الشعراء قال ابن سلام : سمعت سلمة بن عياش يقول : تذاكرنا جريراً والفرزدق ، والأخطل ، فقال قائل : من مثل الأخطل ! إن كان فى كل بيت له بيتان إذ يقول<sup>(١٥)</sup> :

ولقد علمت إذا الرياح تروحت هلع الرئال ، تكمن شمالا  
أنا نجعل بالعبيط لضيفنا قبل العيال ، ونقل الأبطال  
فالبيتان يمكن أن يتنيا عند الرئال والعيال .

## ثانياً : القافية الداخلية

ننتهي إلى هذا المصطلح المذكور محمد عوفى عبد الرؤوف فقد ذكر القافية الداخلية وهي التي ترد داخل البيت أو سطر الشعر<sup>(٣٧)</sup> .  
وذكر أسماء كثيرة سنشير إليها إذا وجدنا لها نظيراً عند تناولنا لأنماط القافية الداخلية حيث إن ما ذكره يتصل بالقافية في الشعر الإنجليزى .

### النمط الأول :

#### التصريح والتفعية :

الفرق بين المصريح والمقفى أن التصريح هو أن يقسم البيت نصفين ويجعل آخر النصف من البيت كآخر البيت أجمع وتغير العروض للضرب ، فإن كان الضرب مفاعيلن جعلت العروض مفاعيلن وإن كان الضرب فعولن جعلت العروض فعولن .. والمقفى مماثلة للضرب من غير تغيير<sup>(٣٨)</sup> .

فالقصيدة التي تأتى عروضها في بحر الطويل مفاعيلن ، وضربها مفاعيلن بأنى البيت المصريح : عروضه كضربه مفاعيلن بخلاف كل أبيات القصيدة .

يقول المتنبي<sup>(٣٩)</sup> :

نزور دياراً ما حُبُّها مغنى ونسألُ فيها غير سَكَّانها الإذناً  
ووزنه :

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن      فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن  
تقود إليها الآخذات لنا المدى      عليها الكفاة المحسون بها الظناً

ووزنه :

فعول مفاعلين فعول مفاعلين فعولن مفاعلين فعول مفاعلين  
فالعروض في البيت الأول المصارع متحدة مع الضرب في التفعيلة أما في البيت غير  
المصارع فلأنها تختلف عن الضرب فهي مفاعلين والضرب مفاعيلين .  
والبيت المقفى هو البيت الذي تماثل عروضه وضربه مع باقي أبيات القصيدة مع  
اتفاق شطره في القافية ومن ذلك قول امرئ القيس (٦٩) :

ففا نيك من ذكرى حبيب ومترل بسقط اللوى بين اللخول فحول  
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمال  
فالعروض في البيت المقفى مفاعلين ، والضرب مفاعلين ، وكذا البيت الثاني وباقى  
أبيات القصيدة . وأكثر مطالع الشعر القديمة إمّا مصرعة ، أو مقفاة ، وإطلاق  
مصطلح المقفى على النمطين أقرب إلى الموضوعية وإن كان مصطلح التصريح أشهر .  
فالقافية الداخلية هنا هي القافية التي وردت في نهاية الشطرة الأولى متحدة مع القافية  
الأساسية للقصيدة .

النمط الثاني :

القافية الداخلية المترمة :

وفي هذا النمط نجد هناك قافية يلتزم بها الشاعر قد تختلف عن القافية الأولى ،  
وهي قافية تأتي قصداً ومن ذلك قول أبي القاسم الشابي (٧٠) :

يا بني أُمى تُرى أين الصباح قد تقضى العمر والفجر بعيد  
وطنى الوادى بمشيبوب النواح وانقضت أنشودة الفصل السعيد  
أين نأبى هل ترامته الرياح أين غابى أين محراب السجود  
خبروا قلبي لما أقسى الجراح كيف طارت نشوة العيش الحميد

فالشاعر قد التزم قافية في نهاية الشطرة الأولى تختلف من حيث الروى والنوع عن  
قافية الأبيات ولاشك أن الشابي قد تأثر بطريقة الوشاحين .

ومن أمثلة الالتزام القافية الداخلية في الموشحات موشحة ابن سهل الإشبيلي المتوفى

نحو سنة ٦٥٠هـ التي يقول فيها<sup>(٧١)</sup> :

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى	قلب صب حله عن مكس
فهو في حر وخفق مثلما	لعبت ريح الصبا بالقبس
يا بدورا أشرقت يوم السوى	غمررا تسلك نهج الفجر
مالنسفس في الهوى ذنب	منكم الحسنى وعن عيني النظر
أجتنى اللذات مكلموم الجوى	والتداني من حبیبى بالفكر
كلما أشكوه وجدى بسما	كالرعى بالعارض المنبجس
إذ يقيم القطر فيه مأتما	وهى من بهجتها في عرس
غالب لى غالب بالتؤدة	بأبى أئديه من جاف رقيق
ما علمنا مثل ثغر نضلة	أقنحوانا عصرت منه رحيق
أخذت عيناه منه العريدة	وفؤادى مكره ما إن يفیق
فاحم اللمة معسول اللمى	ساحر الطرف شهى اللبس
وجهه يتلو الضحى مبتسما	وهو من إعراضه في عبس
أنياء السائل عن جرمى لديه	لى جزاء الذنب وهو المنب
أخذت شمس الضحى من وجتيه	مشرقا للشمس فيه مغرب
ذهب اللمع بأشواقى إليه	وله خد بلحظى منعب

فالشاعر يلتزم بقافية داخلية في كل أبيات الموشحة محدثاً بها إيقاعاً يترابط مع إيقاع القافية الأساسية للقصيدة ، وهو إلى جانب ذلك ينوع من قوافي الأبيات في حين يلتزم بقافية الأفعال ابتداء من القفل الأول الذي ورد مطلقاً للموشحة ، وسوف نلقى مزيداً من الضوء على ذلك عند دراستنا للموشحة .

والشاعر سواء في الموشحة أو في المقطوعة التي عرضناها لأبي القاسم الشابي يلزم نفسه في القافية الداخلية ، بقافية لها أسس القافية وشروطها ، كما يلزم نفسه بنظام معين

يتبعه في قصيدته بالنسبة لهذه القافية ، ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدته  
شاعر الفجر (٧٣) :

وشاعر في الفجر يسى النهى	بسورة جلت على المائس
خياله من سدره المنتهى	ولحنه من وتر الأنجم
عفّ الترانيم إذا نصها	كادت تضيء الطهر فوق القمر
معتبر اللحن، إذا ما شدا	ورجع الأنغام في فجرو
تحالته مجمرة والصدى	فوح التقى ينساب من ثغرو
وسائر الكون له معبدا	أترعه الإيمان من طهرو
النور لما صاح في جؤو	هلل بالأصواء من فرحتو
ولاح كالنشوان من شدو	يرقص من بشر على صبحتو
كتم سر الشمس لم يزؤو	إلا لذلك الصبّ في نشوتو

وتسير القصيدة على هذا النظام لكل ثلاثة أبيات قافيتان : قافية داخلية وقافية  
خارجية .

#### النمط الثاني :

القوافي الداخلية العرضية أو غير اللازمة :

وهي قوافي ترد في نهاية الشطرة الأولى وبينها نوع من الانساق مع القافية قد يكون  
تاماً ، وقد يكون غير تام ، وهي تحت نوعاً من الإيقاع داخل الأبيات .

ومن ذلك قول ظافر الحداد (٧٤) :

تبدو شمس المعاني من يديهته	إذا دجت في رَوَّات النهى الظلم
له من العزم ما اشتدت مريرته	فليس يعقبه في فعله ندم
يرى من اليوم ما يأتى به غلته	والشهر والعالم حتى ليس ينخرم
سعادة الدهر أن يأتى ببغيتو	عجري ، وأيامه في قصده خدم
تناسب الناس طرا في محبته	كأنما جبلت من ذلك التسم



فالقافية الداخلية جاءت شبه عفوية لكنها أحدثت إيقاعاً داخلياً ربط بين الأبيات .

وقد بحث الشاعر إيقاعاً قريباً من إيقاع القافية الأساسية ومن ذلك قول ابن المعتز<sup>(٧٤)</sup> :

يا جائرا في حكمه      وساخطا من جرمه  
وعاملا بظلمه      وجاهلا بعلمه  
وقاتلا لمبده      ومسرفا في ظلمه  
وقد ينوع في إيقاع القافية ومن ذلك قول ابن المعتز في نفس القصيدة :

ورب ليل في الهوى      ساهر عین نجمه  
فمر يمشى مرحا      ملوياً لكمو  
سقى لأسى منزلا      أنزاله من كرو  
كم فيه من يوم مضى      بحملو لاذمو  
ومن ذلك أيضاً قول لييد بن ربيعة العامري في معلقته<sup>(٧٥)</sup> :

عفت الديار محلها فمقامها      بنى تأبد غولها فرجامها  
فمدافع الريان عرى رسمها      خلقت كما صمى الوحي سلاهما  
دمن نجرم بعد بين أنيسها      حجج خلون حلالها وحرامها  
رزقت مرابيع النجوم وصاها  
ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم<sup>(٧٦)</sup> :

وقد علم القبائل من معد      قبابا لى بأبطحها بنينا  
بأننا المطعمون إذا قدرنا      وأنا المهلكون إذا ابتلينا  
وأننا المانسون لما أردنا      وأنا النازلون بحيث شينا  
وأننا التاركون إذا سخطنا      وأنا الآخفون إذا رضينا  
وأننا العاصمون إذا أطلعنا      وأنا العارمون إذا عصينا

ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة (٧٧) :

منازل الحى أقوت بعد ساكنها	أمت تروُدُ بها الغزلان والبقَرُ
تبدلوا بعدها دارا وغيرها	صرف الزمان وفي تكراره غيَرُ
وقفت فيها طويلا كى أسائلها	والدار ليس لها علمٌ ولاخيرُ
دار التى قادى حين لرؤيتها	وقد يقود إلى الحين الفقى القدرُ
خود تضى ظلام البيت صورتها	كما يضى ظلام الحنّس القمَرُ
مجدولة الخلق لم توضع مناكها	ملّ العناق ألوف جيها عطرُ
ممكورة الساق مقصوم خلاخلها	فمشيعٌ نثيبٌ منها ومنكسرُ
هيفاء لفاء مصقول عوارضها	تكداد من ثقل الأرداف تنبتُ

فالشاعر يحنس بين نهايات الشطرة الأولى ، وهو لا يلتزم بالشروط التى يلزم نفسه بها بالنسبة للقافية الأساسية ، ولا يلزم نفسه بنظام خاص يقدم من خلاله هذه القوافى الداخلية . ومن ذلك قول جميل بثينة (٧٨) :

فلو كان لى بالصرم يابث طاقة	صرمت ولكنى عن الصرم أضعفُ
لما فى سواد القلب م الحب ميمة	هى الموت أوكادت على الموت تشرفُ
وماذكرتك النفس يابث مرة	من الدهر إلّا كادت النفس تلتفُ
وإلا علتى عيرة واستكانة	وفاض لها جارٍ من اللمع ينفرفُ
وما استطرفت نفسى حديثا لحلة	أسرُ به إلّا حديثك أطرفُ

## ثالثاً : التكرار الصوتي

يعمد الشعراء إلى تكرار بعض الكلمات لفظاً ومعنى ، أو تكرارها لفظاً دون المعنى ، أو إلى التقسيم الداخلى للبيت حيث يوجدون نوعاً من التشطير للشطر الواحد ، أو للبيت كله دون نظر إلى نظام الشطرين .

ويرى ابن رشيق أن الجناس أو التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة : وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى <sup>(٨٩)</sup> .

ويرى ابن الأثير أن حقيقة التجنيس أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً . وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك ، وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء إلا أنه قد خرج من ذلك ما يسمى بـ"تجنيساً" ، وتلك تسمية بالمشابهة لا لأنها دالة على حقيقة المسمى بعينه <sup>(٩٠)</sup> .

فاللفظان إذا تشابها في الحروف واختلفا في المعنى يكون ذلك جناساً أو بـ"تجنيساً" أما إذا تشابها لفظاً ومعنى فذلك يكون تكراراً لفظياً .

أما بالنسبة للسجع فيرى بعضهم أنه يختص بالمشور .. وهو تواطؤ الفواصل في الكلام المشور على حرف واحد <sup>(٩١)</sup> .

ويرى أن الأسجاع في النثر كالتقوافي في الشعر <sup>(٩٢)</sup> .

وقيل إن السجع غير مختص بالنثر <sup>(٩٣)</sup> .

وقد أدخلوا التشطير والتصريع والمائلة في إطار السجع <sup>(٩٤)</sup> .

كما أدخلوها في إطار التجنيس .

وحيث إن المصطلحات كثيرة فإننا سنشير إلى ما ورد في كتب البلاغة وأشباهها فيما يتصل بالتكرار الصوتي ، سواء أكان ذلك واقعاً في إطار الجناس أو السجع أو التكرار أو التقسيم في الشعر العربي .

وسوف نرى أن المصطلح قد لا يختلف عن غيره في الدلالة وقد يختلف من جهة أو أكثر وقد تكون التسمية غير دقيقة أو غير واضحة .

وسوف نستعرض هذه الأنماط والتقنيات التي يستعملها الشعراء في إحداث توقيع صوتي في قصائدهم سواء أكان ذلك تكراراً للحروف أو الحركات أو الألفاظ ، أو كان تقسيماً داخلياً للأبيات ، وهي :

#### ١ - التكرار :

ويكون بتكرار لفظة أو حرف أو حركة أو أسلوب أو تركيب .

ويرى ابن رشيق أنه « لا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشويق ، والاستعذاب ، إذا كان في تغزل أو نسيب . كقول امرئ القيس ، ولم يتخلص أحد تخلّصه فيما ذكر عبد الكريم وغيره ، ولا سلم سلامته في هذا الباب حيث يقول (٨٥) :

ديار لسلمي عافيات بلدى الخال      ألحّ عليها كل أسحم هطال  
ونحسب سلمى لا تنزال كهملنا      بوادى الخزامى أو على رأس أو عال  
ونحسب سلمى لا تزال ترى طلاً      من الوحش أو ييضاً بميثاء محلال  
ليالى سلمى إذ ترك متفصداً      وجيداً كجيد الرّم ليس بمعطال

ويرى الدكتور عوني عبد الرّؤف أنها تشبه قافية المطالع وهي اتفاق مطلع كلمتين أو أكثر في بيتين متالين (٨٦) .

ومن ذلك قول الخنساء في رثاء أخيها صخر (٨٧) :

وإنّ صخرًا لمولانا وسيدنا      وإن صخرًا إذا نشئوا لنحار  
وإن صخرًا لتأتم الهداة به      كأنه علم في رأسه نار

ومن التكرار قول عدى بن زيد مكرراً لفظة «الموت» (٨٨) :

لأرى الموت يسبق الموت شيء نغص الموت ذا الغنى والفقير  
وهذا التكرار باب واسع يبدأ من تكرار الحرف أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة  
فأكثر ثم يتنوع ترتيب المكرورات ، ومن هذا التنوع كثرت المصطلحات ، وكله واقع  
في إطار التجنيس والتقطيع الصوتي فمن التكرار الصوتي الذي لا يلتزم فيه الشاعر بتكرار  
اللفظة قول الأعشى (٨٩) :

غشيت ليلي بليلى خلدورا وطالبها ونذرت النلورا  
فالشاعر يكرر : ليلي ويلي ، ونذر والنور .  
وهناك تكرار الصيغة ومن ذلك الأعشى (٩٠) :

فأقللت قوما وأعمرتهم وأخربت من أرض قوم ديارا  
فالشاعر يكرر صيغة أفعل متصلة بقاء الفاعل المخاطب ثلاث مرات وهو تكرار  
يعطى البيت بعداً إيقاعياً ظاهراً .

وقد يتصل التكرار بأسلوب من الأساليب فمن تكرار القاء لأساليب النفي  
ما نراه في آخر البيت ، ومن ذلك قول المرقش الأكبر (٩١) :

مقابل بين العواتك والـ غلّف لانكس ولا تؤوم  
وقول زهير (٩٢) :

يقسم ثم يسوى القسم بينهم معتدل الحكم لاهار ولاهشم  
وقول الأعشى (٩٣) :

لامرئ يحمل الأداة لرب الدّ هر لامسند ولا زمال  
وهناك التكرار في النفي الذي يشبه للمقابلة ومنه قول زهير (٩٤) :

وما إن أرى نفسى تعيا كرىنى وما إن تقى نفسى كريمة ماليا

وقول عبيد بن الأبرص (٩٥) :

لما عيش من يرجو هلاكى بضائرى      ولا موت من مات قبلى بمخلدى  
وقد يتكرر النفي بما يشبه القوافى الاستهلاكية في الشعر الإنجليزي .  
ومن ذلك قول الأعشى (٩٦) :

وما إن على قلبه غمرة      وما إن بعظم له من ومن  
وما إن على جاره تلفه      يساقطها كسقاط اللجن  
وقوله أيضاً مصوراً غيرة رجل على زوجته اللعوب :

فليس بمرج على صاحب      وليس بمانعه أن تحمورا  
وليس بمانعها بابها      ولا مستطيع بها أن يطيرا

وهناك تكرار يجمع بين أكثر من أسلوب ومن ذلك ما قاله عبد قيس ابن خفاف  
يوصي ابنه (٩٧) :

وإذا همت بأمر شر فائتد      وإذا همت بأمر خير فافعل  
وإذا أتتك من العدو قوارص      فاقصص كلك ولا تقل لم أفعل  
وإذا افتقرت فلا تكن متخشعا      ترجو الفواضل عند غير الفضل  
وإذا لقيت القوم فاضرب فيهم      حق يروك طلاء أجرب مهمل  
واستغن ما أغناك ريك بالفق      وإذا تصبك خصاصة فتجمل

فالتكرار يشمل تكرار الشرط ، والفعل الماضي ، والأمر ، إلى جانب تكرار بعض  
الألفاظ والحروف فنجد تكراراً لحرف الراء في الأبيات الثلاثة الأولى .

والتكرار اللفظي كما يلي :

إذا همت بأمر      وإذا همت بأمر  
قوارص      فقوارص

استغفرن . أغناك . الغنى

ومن أمثلة التكرار في الأمر ما قاله ذو الأصبع العلواني<sup>(٩٨)</sup> :

أأسيد إن مالا ملك منفسر به سيرا جميلا  
آخ الكرام إن استطعت ت إلى إختائهم صبيلا  
فاحفظ وإن شحط المزرا ر أختا أختيك والزمنيلا  
واشرب بكأسهم وإن شربوا به السم الشميلا  
واركب بنفسك إن همم ت بها الحزونة والسهولا  
أهن اللثام ولا تكن لإختائهم جملا ذلولا  
وصل الكرام وكن لمن تخرجو مودته وصولا  
ودع الستواني في الأمو ر وكن لها سلسا ذلولا  
ودع الذي بعد العشب مرة أن يسيل ولن يسبلا  
وابسط يدك بما ملك ت وشيد الحب الأثيلا  
واعزم إذا حاولت أنف ترأيفرج لهم الدخيلا

فأفعال الأمر تتكرر بصورة لافتة للنظر في صيغ متعددة ، وإلى جانب تكرار هذه الصيغ فهناك تكرار صوفي على هذا النحو :

سر سيرا ، آخ إختاء ، أختا أختيك ، اشرب شربوا .

أهن اللثام ولا تكن ذلولا .

وصل الكرام وكن وصولا .

ودع وكن سلسا ذلولا .

أن يسيل ولن يسبلا .

الحسب الأثيلا .

وقد نجد الشاعر يكرر النهي ومن ذلك قول حاتم الطائي<sup>(٩٩)</sup> :

فلا تسألني وأسألني أي فارس إذا بادر القوم الكنيف المسترا

ولانسألني واسألني أي فارس إذا الخيل جالت في قنأ قد تكسرا  
فهو يكرر شطرة كاملة وهو نمط تكرر عند بعض الشعراء الجاهليين<sup>(١٠٠)</sup>.

ومن التكرار تكرار أسلوب الاستفهام ومنه قول امرئ القيس<sup>(١٠١)</sup> :

ألا عم صباحا أيها الظلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي  
وهل يعمن إلا سعيد عخلد قليل الموم ما يبيت بأوجالو  
وهل يعمن من كان أحدث عهده ثلاثين شهرا في ثلاثة أحوالو  
ومنه قول زهير بن أبي سلمى<sup>(١٠٢)</sup> :

هل في تذكر أيام الصبأ فتد أم هل لما فات من أيامه ردد  
أم هل يلامن بالك هاج عبرته بالحجر إذ شفه الوجد الذي يحد  
ومن ذلك قول الخنساء<sup>(١٠٣)</sup> :

فن لقرى الأضياف بعدك إن هم قبا لك حلوا ثم نادوا فاسمعوا  
ومن لهم حل بالجار فادح وأمر دهي من صاحب ليس يرفع  
ومن للجلس مفحش للجلسه عليه يجهل جاهدا يتسرع  
ومنه قول بشر بن أبي خازم<sup>(١٠٤)</sup> :

أي المنازل بعد الحى تعترف أم ما صباك وقد حكمت مطرف  
أم ما بكاؤك في دار عهدت بها عهدا فأخلف أم في آيا تقف

وهناك تكرار للقصر ومن ذلك قول الأعشى<sup>(١٠٥)</sup> :

فلا وأبيك لانعطيك منها طوال حياتنا إلا سنانا  
وإلا كل أئمر وهو صدق كأن الليط أنبت خيرزانا  
وإلا كل ذى شطب صقيل يقدر إذا علا العنق الجرانا



ومن تكرار القصر أيضاً قول عدى بن رعاء الغساني<sup>(١٠٦)</sup> :

ليس من مات فاستراح يميت إنمّا الميت ميت الأحياء  
إنمّا الميت من يعيش ذليلاً سيثا باله قليل الرجاء

فهذا التكرار للأساليب يمثل نمطاً من التكرار الصوتي والمعنوي ولكل أسلوب إيقاعه الخاص ، سواء أكان هذا الإيقاع ظاهراً أم خفياً ، حسياً أم معنوياً ، ولهذا فإنه يمثل ضرباً من ضروب الموسيقى الشعرية .

وسنرى في الصفحات التالية ضرباً من التكرار من خلال بعض المصطلحات البلاغية التي قلّمها البلاغيون والدارسون .

فقد يكون التكرار تكراراً للحروف أو الحركات كما أشرنا . أو يكون تكراراً للألفاظ حروفاً أو أسماء ، أو أفعال ، أو تكراراً للصيغ .

وقد أشار إلى هذه الظاهرة أستاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في دراسته لموسيقى الشعر الجاهلي فقال « حقق الشاعر القديم التكرار الصوتي » بوسائل عديدة نستطيع على أساس وصفي خالص أن نحصرها في أشكال ثلاثة :

أولها : تكرار حروف بعينها في كل بيت شعري على حدة ، بحيث يجلت تكرارها أصواتاً وإيقاعات موسيقية معينة . والثاني : تكرار كلمات يتخيرها الشاعر تخبيراً موسيقياً خاصاً لتؤدّي بجانب دورها في بناء الصورة الشعرية ، إلى توفير إيقاع موسيقي خاص بكل بيت على حدة .

ويتمثل الشكل الثالث لظاهرة التكرار الصوتي في توالي حركات تتفق أو تختلف مع حركة القافية والروى ، وقد كان الشاعر الجاهلي كثيراً ما يجمع بين شكل أو أكثر من أشكال هذا التكرار الصوتي في البيت الشعري الواحد<sup>(١٠٧)</sup> .

ولتقطع بعض الآيات من ميمية علقمة بن عبدة لنرى صورة لذلك التكرار الموسيقي .

يقول علقمة<sup>(١٠٨)</sup> :

هل ماعلمت وما استودعت مكتوم  
أم هل كبير بكى لم يقض عبرته

أم حبلها إذ نأثك اليوم مصروء  
إثر الأحبة يوم البين مشكوء

لم أدر بالبين حق أزمعوا ظعنا  
رد الإماء جمال الحى فاحتملوا  
عقلاً ورقماً تظل الطير تتبعه  
يحملن أترجة نضج العير بها  
بل كل قوم وإن عزوا وإن كثروا  
والجود نافية لئال مهلكه  
والحمد لا يشتري إلا له ثمن  
والجهل ذو عرض لا يسترد له  
ومطمع الغنم يوم الغنم مطعمه

كل الجبال قبيل الصبح مزموء  
فكلُّها بالتزيدات معكوم  
كأنه من دم الأجراف مدموم  
كأن تطايبها في الأنف مشموم  
عريفهم بأنا في الشر مرجوم  
والبخل مبقى لأهليه ومدموم  
كما تضمن به النفوس معلوم  
والحلم آوأة في الناس معدوم  
أنى توجسه والمحروم محروم

ففى البيت الأول : تكرار للميم والتاء ، وفى البيت الثانى : تكرار لحرف الراء ،  
وفى البيت الثالث : تكرار للميم والزاي والظاء ، وفى الرابع : نجد نوعاً من التماثل بين  
الحى واحتملوا ، والخاص : فيه تماثل بين نافية ومهلكة وتكرار اللام ، وفى التاسع  
تكرار اللام والنون ، والعاشر تكرار اللام ، وفى البيت الأخير تكرار لفظى : ( مطعم ،  
مطمعه - الغنم .. الغنم والمحروم محروم ) وفيه ما يسمى بالمجاورة .

ولتأمل أبياتاً للمعتبى يقول فيها<sup>(١٠٩)</sup> :

بسم التعليل ؟ لأهل ولاوطن  
أريد من زمنى ذا أن يبلغنى  
لا تلق دهرى إلا غير مكثرت  
فما يدموم سرور ماسرورت به  
فما أضرب بأهل العشق أنهم

ولانديم ، ولاكنس ولاسكن  
ماليس يبلغه فى نفسه الزمن  
مادام يصحب فيه روحك البدن  
ولايرد عليك الفات الحزن  
هووا وماعرفوا الدنيا ومافطنوا

نفخ عيونهم دمعاً وأنفهم  
ماكل ما يمتحنى المرء يدركه  
تجرى الرياح بما لا تشتهي السفن  
وأنتكم لا يصون العرض جاركم  
ولا يدرك على مرعاكم اللبن  
جزء كل قريب منكم ملل  
وحظ كل محب منكم صغن

في البيت الأول : تكرار للنفي وتقسيم ثلاثي للشعرة ، وتكرار للتونين وللنون . وفي  
الثاني نجد تكراراً معكوساً : زمني أن يلغى .. يبلغه .. الزمن ، وفي الثالث والرابع  
تكرار للراء . وفي الخامس تكرار للمد بالواو ، وللهاء ، وتكرار لصيغة الفعل الماضي  
( فعل ) ، وفي السادس تكرار للنون والتونين ، وفي السابع تكرار للراء ، وفي البيت  
الأخير نوع من التشطير .

وقد درس الأقدمون التكرار الصوتي في إطار مصطلحات كثيرة ، مقننين بذلك  
لأنواعه . وتقسيمهم لأنواع التكرار الصوتي يدل على دقة النظر ، وعلى إمكانات اللغة  
العربية وإمكانات الشعر العمودي الموسيقية ، وهي إمكانات يتيحها الوزن في صورته  
المكتملة .

ويجب أن يلاحظ أن بعض المصطلحات ترد في إطار المحسنات المعنوية ،  
والمحسنات اللفظية بنفس الاسم في بعض الكتب القديمة كما أن النمط الواحد قد يعتمد  
أشماؤه .

## ٢ - التقسيم .. أو القوافي الداخلية المتعددة :

ورد هذا النمط قديماً في أشعار الجاهليين بصور متفرقة ومن ذلك قول امرئ  
القيس (١١٠) :

فتور القيام ، قطع الكلا م ، تفر عن ذي غروب خصر  
ومنه قول تأبط شراً (١١١) :

حال ألوية ، شهاد أندية قوال محكة ، جواب آفاق

ومنه قول الأخوه الأودى<sup>(١١٣)</sup> :

سود غدائرها ، بلج محاجرها كأن أطرافها ، لما اجلى العلف  
ويسمى أبو هلال العسكري هذا التقسيم « الترصيع » وهو أن يكون حشو البيت  
مסجوعا<sup>(١١٣)</sup> .

ولفت النظر أن الحشء قد استخدمت هذا النمط من التقسيم الذى تعدد فيه  
القافية الداخلية بكثرة ومن ذلك قولها فى وصف نعيها<sup>(١١٤)</sup> :

فالحمد خلته ، والجود علته والصدق حوزته ، إن قرنه هابا  
خطاب مفصلة ، فراج مظلمة إن هاب مفظمة ، ألى لها بابا  
جمال ألوية ، شهاد أنجية قطاع أودية ، للوتر طلابا  
فالشاعرة تزم نفسها بتلك القافية الداخلية المتعددة ، إلى جانب القافية الأساسية  
للقصيدة ، ولا شك فى أن هذا النمط كان منطلقاً لظهور ما سمي بالمزدوج والموشحة  
فما بعد .

ويمكننا عرض هذه الأبيات بصورة أخرى تشبه إلى حد كبير تلك التقنيات التى  
استخدمها بعض الشعراء القلماء والمحدثين وبخاصة شعراء المهجر فتكون الصورة  
كما إلى :

فالحمد خلته	والجود علته
والصدق حوزته	إن قرنه هابا
خطاب مفصلة	فراج مظلمة
إن هاب مفظمة	ألى لها بابا
جمال ألوية	شهاد أنجية
قطاع ألوية	للوثر طلابا

فالأبيات تصبح أشبه بالمرعة أو المزدوج والشاعرة تحافظ على أن يأتي كل قسم أو  
شطر على نفس وزن الشطرة الأخرى فالوزن كما إلى حسب كل بيت :

مستفعلن فعلن      مستفعلن فعلن  
مستفعلن فعلن      مستفعلن فعلن  
ومن ذلك قولها أيضاً وصف أنحيا<sup>(١١٥)</sup> :

حال ألوية ، هباط أودية      شهادة أندية للجيش جرار  
فعال سامية ، وراذ طامية      للمجد بانية ، تفنيه أسفار  
نحار راغية ، ملجاء طاغية      فكاك عانية ، للعظم جبار  
حامى الحقيقة ، محمود الخليفة مهـ      لدى الطريقة ، نفاع وضار  
وهناك نماذج كثيرة لهذا الضرب من التقسيم ومنه قول عبيد بن الأبرص<sup>(١١٦)</sup> :

بُحًا حناجرها ، هدلا مشافرها      تسيم أولادها في قرقر ضاحي  
ومن ذلك قول المرقش الأكبر<sup>(١١٧)</sup> :

بيض مفارقنا ، تغلى مراجلتنا      نأسوا بأموالنا آثار أيدينا  
ومنه قول الأعشى<sup>(١١٨)</sup> :

طويل النجاد ، رفيع العما      د ، يحى المضاف ، ويعطى الفقير  
وقوله أيضاً<sup>(١١٩)</sup> :

كأن مشيتها ، من بيت جارنها      مر السحابة ، لا ريث ولا عجل  
هركولة فتق ، درم مرافقها      كأن أنحصها ، بالشوك متعل  
وقد يجمع الشاعر بين أنواع مختلفة من التقسيم مستخدماً ضرباً من القوافي  
الداخلية ، ومن ذلك امرئ القيس في قوله<sup>(١٢٠)</sup> :

تروح من الحى أو تبتكر      وماذا عليك بأن تنتظر  
أمرخ خيامهم أم عشر      أم القلب في إثرهم منحدر

برهرمة، رودة، رخصة كخرعوبة البانة المنفطر  
فتور القيام، قطع الكلا م، تفر عن ذى غروب خصر  
كان المدام، وصوب الغمام وريح الخزامى، ونشر القطر  
يعمل به برد أنيابها إذا طرب الطائر المستحر

فهو يستخدم التقفية في البيتين الأولين ثم يقسم الشطرة الأولى من البيت الثالث  
تقسيماً ثلاثياً مستخدماً كلمات متجانسة، ثم يستخدم التقسيم الثاني في الشطرة الأولى  
من البيت الرابع ثم يقسم البيت الخامس تقسيماً رباعياً. ونرى نوعاً آخر من التقسيم في  
نفس القصيدة في وصفة للفرس (١٢١) :

وعين لها حادرة بدرة شقت مآقيهما من آخر  
إذا أقبلت قلت دبابة من الخضر مغموسة في الغدر  
وإن أدبرت قلت أثفية ملممة ليس فيها أثر  
وإن أعرضت قلت سرعوفة لها ذنب خلفها مسبطر  
لها وثبات كوئب الظباء فوادٍ خطاء ووادٍ مطر  
وتعد كعدو لجاة الظبا ء لخطأه الخاذق المقتدر

### ٣- رد الأعجاز على المصور :

وهو أنواع : منه ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النصف الأول .  
ومن ذلك قول عنترة بن شداد (١٢٢) :

فأجبتها إن النية منهل لا بد أن أسقى بكأس المنهل  
وكذلك قول جرير (١٢٣) :

زعم الفرزدق أن سيقتل مرعباً أبشر بطول سلامة يامربع  
ومنه ما يوافق أول كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الآخر كقول  
الشاعر (١٢٤) :

سريع إلى ابن العم بلطم وجهه وليس إلى داعي الندى بسريع  
ومنه ما تكون الكلمة منفردة تقابل جمعها ومن ذلك قول الأعشى<sup>(١٧٥)</sup> :  
خلقت هند لقلبي فتنة هكنا تعرض للناس الفتن  
وهناك أغماط أخرى ليرد الأعجاز على الصدور يمكن الرجوع إليها في كتب  
البلاغة .

#### ٤ - المجاورة :

« وهي أن ترد لفظتان متماثلتان في البيت تقع كل واحدة منها بمجنب الأخرى أو  
قريباً منها من غير أن تكون لغواً لا يحتاج إليه »<sup>(١٧٦)</sup> .  
ومن ذلك قول علقمة<sup>(١٧٧)</sup> :

ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمه أنى توجهه والمحروم محروم  
فتجد مطعم ومطعم ، الغنم والغنم ، المحروم والمحروم ، وهو نوع من التكرار اللفظي  
يقع في كلمات متجاورة أو متقاربة ، ومن ذلك قول أبي هلال العسكري<sup>(١٧٨)</sup> :  
ألمسها وقد لبست حريرا فأحسبها حريراً في حرير  
فأنس ثم لم هو ثم زهر سرور في سرور  
وهذا نمط من التكرار أو الترديد .

#### ٥ - التليل أو التطريف :

ويقع في نهايات الأسطار ، حيث تتشابه لفظتان أو أكثر في الحروف وتريد أحدهما  
عن الأخرى بحرف أو أكثر ، وقد تناوله القزويني في إطار الجناس الناقص ومن ذلك  
قول أبي تمام<sup>(١٧٩)</sup> :

يمدون من أيدي عواصي عواصي تصول بأسيايف قواصي قواصي  
ومنه قول أحدهم<sup>(١٨٠)</sup> :

أما صاحب الذي فارقت عي  
نحن في المجلس الذي يهب الرا  
نتعاطى التي تنسى من اللذ  
فأبوه تلفَ راحة ومحا  
قد أعدًا لك الحيا والحياة  
ومنه قول الخنساء (١٣١) :

إن البكاء هو الشفا \* من الجوى بين الجوانح  
والذي نلاحظه أن من التذليل ما يأتي في أطراف الأبيات ولا تكون له علاقة في

الإيقاع مع الأبيات الأخرى ، ويكون هذا تذيلاً أو تطريفاً ، أما ما كانت له علاقة  
مع غيره من الأبيات فإننا سندرسه في إطار التطريز .

وقد استخدم العسكري التذليل في إطار المعاني ، وهذا ما لا يتفق ودراستنا  
الصوتية (١٣٢) .

#### ٦- التوضيح :

التوضيح هو أن يأتي الشاعر في حشو العجز باسم متنى ثم يأتي باسمين مفردين هما عين  
ذلك المتنى يكون الآخر منها قافية بيته (١٣٣) .

ومن ذلك قول البحري (١٣٤) :

ومنى تساهنا الوصال ودوننا يومان : يوم نوى ويرم صلود  
ويمكن أن يدخل هذا إذا تكرر في إطار التطريز كما سنرى .

#### ٧- التطريز :

وهو أن تقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن كالطرز في  
اللوب (١٣٥) .



ومن ذلك قول الخنساء (١٣٦) :

مشى السبق إلى هيطاء مضلعة      له سلاحان : أنياب وأظفار  
لما عجل على بوتطيف به      لما حنينان إصغار وإكبار  
ترتع مارتعت حتى إذا ادكوت      فلئما هي إقبال وإدبار  
لاتسمن الدهر في أرض وأن رمت      فلئما هي تحنان وتسجار  
يوماً بأوجد منى يوم فارقتى      صخر وللدهر إحلاء وإمرار

فنحن نجد الشطرات التالية قد انتهت بكلمات متوازنة ومتجانسة قبل القافية ، ومن ذلك أيضاً قول الخنساء أيضاً (١٣٧) :

تعرقتى الدهر نهياً وحزاً      وأوجعتى الدهر قرعاً وغمزاً  
كأن لم يكونوا حتى يتضى      إذ الناس إذ ذاك من عزٍّ بَرّاً  
وكانوا سراً بنى مالك      وزين العشيرة مجداً وعزّاً  
هم منعوا جارهم والنساء      يحضر أحشاهما الموت حفراً  
بيض الصفاح ومهر الوماح      فبالبيض ضربا وبالسمر وخزّاً  
ونحيل تكلس بالدار عمن      ونحت العجاجة يحمزن جحزّاً  
جززنا نواصي فرسانها      وكانوا يظنون أن لن مجزّاً  
من ظن ممن يلاق الحروب      بأن لن يصاب فقد ظن عجزّاً  
نعف ونعرف حق القرى      وننخذ الحمد مجداً وكنزّاً  
ونلبس في الحرب نسج الحديد      ونلبس في الأمن خزّاً وقرّاً

فالشاعرة تمشد كثيراً من الوسائل الإيقاعية في هذه الأبيات ، فإلى جانب التطريز نجد أيضاً رد الاعجاز على الصدور ومجد التقسيم والمقابلة والتكرار الصوري حتى إن الأبيات لتبدو مطرزة تطريزاً ومزركشة زركشة هي غاية في اللقطة والتنوع .

٨ - التشطير :

وهو أن يتوازن المصراعان والجزءان وتتبادل أقسامها مع قيام كل منها بنفسه واستغناؤه عن صاحبه (١٣٨) .

وهو يتصل بالمبنى والمعنى ، ومنه قول أبي تمام (١٣٨) :

مصعد من حسنه . ومصوب . وجمع من نعته ومفرق  
وقول أوس بن حجر (١٤٠) :

فتحذرکم عبس إلینا وعامر وترفعنا بکر إلیکم وتغلب

#### ٩- التركيب المعكوس أو المقلوب أو المتقابل :

وهو نوع من المقابلة للمعنى والتركيبية ، ومنه قول الأعشى (١٤١) :

جاء الهوى فى الرشد أدنى إلى التنى وترك الهوى فى النى أنجى وأوفق  
وقوله أيضاً (١٤٢) :

أجارتکم بسل علینا محرم وجارتنا حل لکم وحلیلها  
وقوله أيضاً (١٤٣) :

لا یقع الناس ما أوهى وإن جهلوا طول الحياة ولا یوهون مارقما  
لما یرد من جمیع بعد فرقه وما یرد بعد من ذى فرقة جمعا  
فهذا نمط من التركيب الثنائى يقوم على التقابل الذى يعتمد على تقنية اللغة .  
ففى المثال الأول نجد التقابل كما یلى :

جاء الهوى + ترك الهوى .

فى الرشد + فى النى .

أدنى + أنجى .

أما التقابل فى الأخير فكما یلى : لا یقع الناس ما أوهى = لا یوهون مارقما .

ما یرد من جمیع = ما یرد من ذى فرقة .

فرقة + جمعا .

ولاشك أن التقابل التركيبي اللفظي يتولد عنه موسيقى ظاهرة ، أما المعنوى فيتولد عنه موسيقى خفية .

#### ١٠ - التوضيح أو التبيين :

وهو يتصل بالإطار اللفظي والمعنوي .  
وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينبنى عن مقطعه ، وأوله يخبر بآخره . وصدره يشهد

بعبئره (١٤٤)

ومنه قول الشاعر (١٤٥) :

هي الدر مثوراً إذا ما تكلمت      وكالدر منظوماً إذا لم تكلم  
وقول الآخر (١٤٦) :

فأما الذى يحصيه فمكثر      وأما الذى يطريه فمقلل  
ويمكن أن يضاف إليه ما سماه البعض بالعكس حيث يحمل الجزء الأخير منه في  
الجزء الأول وبعضهم يسميه التبديل ومنه قول الشاعر (١٤٧) :

جهلت ولم تعلم بأنك جاهل      فمن لى بأن تدرى بأنك لا تدرى  
وقول الآخر (١٤٨) :

لسانى كتوم لأمراركم      ودمعى نموم لسرى مضيع  
فلولا دموعى كتمت السرى      ولولا الهوى لم تكن لى دموع  
ولاشك أن هذه الأنماط يدخل في إطارها بعض أنماط التجنيس ومن ذلك قول  
الشاعر (١٤٩) :

فدو الحلم منا جاهلٌ دون ضيفه      ودو الجهل منا عن آذاه حلم

ومن ذلك قول الشغرى الأزدي<sup>(١٥٠)</sup> :

وانسى لحلو إن أريد حلاؤى ومرُّ إذا نفس العزوف أمرت

وقول العجيز السلولى<sup>(١٥١)</sup> :

يسرك مظلوماً ويرضيك ظالماً وكل الذى حملته فهو حامله  
فهذه النماذج يمكن أن تقع فى نطاق التشهير أو فى نطاق التجنيس أو المقابلة أو  
بعض المصطلحات الأخرى .

#### ١١ - تشابه الأطراف :

تشابه الأطراف : هو أن يعيد الشاعر اللفظة التى وردت فى القافية فى أول البيت  
الذى يلى البيت الذى وردت فيه<sup>(١٥٢)</sup> .

ومن ذلك قول أبى ذؤيب الهللى<sup>(١٥٣)</sup> .

وإن حديثاً منك لو تبذليته جنى النحل فى ألبان عوزٍ مفاظل  
مطافيل أبكار حديث تاجها تشاب بماء مثل ماء المفاصل  
حيث جاءت لفظة مفاظل فى آخر البيت الأول ، ومطافيل فى أول البيت الثانى .

ومنه قول قيس لبنى<sup>(١٥٤)</sup> :

إلى الله أشكو فقد لبنى كما شكا إلى الله فقد الوالدين يتم  
يتم جفاه الأقرىون فجسمه لحيل وعهد الوالدين تديم  
ومنه قول عمر بن أبى ربيعة<sup>(١٥٥)</sup> :

فلم أستطعها غير أن قد بدا لنا عشية راحت كفها والمعاصم  
معاصم لم تضرب على الهمم بالضحى عصاها ووجه لم تلحه السجائم

ولاشك أن هذا يحدث إيقاعاً متناغماً إلى جانب ما يحدثه من تأثير نفسى حيث يبدو أن الشاعر يركز البنية اللغوية حول محور لفظى هو مطافيل فى النموذج الأول ، ويتم فى الثانى ومعاصم فى الثالث .

## ١٢ - التردد :

وهو أنواع شتى وقد عرفه ابن أبى الإصيص بأن يعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى ، ثم يرددها بعينها ويعلقها بمعنى آخر<sup>(١٥٦)</sup> .

ولست أدرى لماذا اشترطوا تعليق المعنى فى أحدهما بمعنى آخر والترديد مصطلح صوفى لامتعنى ، وأرى أن ذلك يمكن أن يكون متعلقاً بترديد لفظة ، دوعاً أى شروط أخرى وهو يلتقى مع التكرار والجناس ، والمجاورة ، وتشابه الأطراف .

ومن ذلك قول ذى الإصيص المدونى<sup>(١٥٧)</sup> :

إني أني أني ذر محافظي وابن أني أني من أبين  
لا يخرج القسر مني غير مأبية ولا ألين لمن لا يستغنى لى  
عف ندود إذا ما خضت من بلد هونا فليست بوقاف على الهون  
كل امرئ صائر يوماً لشيئته وإن تخلق أخلاقاً إلى حين  
فى البيت الأول : نجد ترديداً متتبعاً حيث تكررت لفظة « أني » أربع مرات ثم انتهى البيت بجمعها (أبين) .

وفى البيت الثانى : نجد ترديداً بين : ألين - لى .

وفى الرابع هونا - هون .

وفى الخامس تخلق - أخلاقاً .

وهو نمط من التجنيس الصوفى . ولهذا التكرار أثره فى البناء الموسيقى والمعنى .

ومن ذلك قول قيس لجنى<sup>(١٥٨)</sup> :

إلى الله أشكو فقد لى كما شكا إلى الله فقد الوالدين يتيم

يَتِيمٌ جُفَاهُ الْأَقْرَبُونَ فَجَمَعَهُ      نَحِيلٌ وَعَهْدُ الْوَالِدَيْنِ قَدِيمٌ  
بَكَتْ دَارَهُمْ مِنْ نَأْيِهِمْ فَهَلَّتْ      دَمُوعِي فَأَيُّ الْجَازِعِينَ الْيَوْمُ  
أَمْسَعَمَهَا يَيْكِي مِنَ الشَّوْقِ وَالْهَوَى      أَمْ آخِرُ يَيْكِي شَجْوَهُ وَيَسِيمٌ  
تَهَيَّضَ مِنْ حُبِّ لَبْنَى عَلَانٌ      وَأَصْنافُ حُبٍّ قَوْزُ لَهْنٍ عَظِيمٌ  
وَمَنْ يَتَعَلَّقُ حُبَّ لَبْنَى قَوَادِهِ      يَمُتْ أَوْ يَعْشِ مَا عَاشَ وَهُوَ كَلِيمٌ  
فَلَبْنَى وَإِنْ أَجْمَعْتَ عَلَيْكَ تَجَلُّدًا      عَلَى الْمَهْدِ فَمَا بَيْنَنَا لَمَقِيمٌ  
وَلِنْ زَمَانًا شَتَّ الشَّمْلِ يَنْتَا      وَبَيْنَكُمْ فِيهِ الْعَدَا لِمَشُومٌ  
أَفَى الْحَقِّ هَذَا أَنْ قَلْبَكَ فَارِغٌ      صَحِيحٌ وَقَلْبِي فِي هَوَاكَ سَقِيمٌ  
فالشاعر في البيت الأول يكرر « إلى الله وأشكو... شكاً » ، « فقد » كما يكرر لفظة  
« يتيم » في الأول والثاني ، ثم نجد لفظة بكت ، ييكي ، ييكي ، في الثالث والرابع .

كما نجد لفظة (حُب) تكررت ثلاث مرات في الخامس والسادس . وتكرر قوله :  
« حُب لَبْنَى » مرتين ، ونماثل بين (يعيش وما عاش) .

ونجد تكراراً صوتياً لحرف النون في هذين البيتين وفي البيت الثامن نجد تكراراً  
للشين وهو بمثابة تمثيل صوتي لحديث الششت والخرق .  
وهناك تكرار للفظه قلب في البيت الأخير ونوع من المقابلة التي جاءت صفة لقلب  
وأحدثت موسيقى خفية تتعلق بذلك التضاد بين المعاني .  
ومن هذا نمط يقال له الصدى اشتهر عند أصحاب الموشحات وله أنماط مختلفة .  
ومن ذلك قول ابن زهر الإشبيلي في إحدى الموشحات (١٥٩) :

قَلْبِي مِنَ الْحُبِّ غَيْرُ صَاحٍ .. صَاحٍ  
وَلِنْ لِحَاثِي عَلَى الْمَلَّاحِ .. لَاحٍ  
وَأَنَا بِفَغِيمَةِ اقْتِرَاحِي .. رَاحِي  
وَلِنْ دَرِي قَصَرٍ وَشَانِي .. شَانِي

### ١٣ - التعطف :

وهو يشبه التزديد ، وهو أن تذكر اللفظ ثم تكرر المعنى مختلف ويكون في القوافي .

ومن أجمل ما قيل في التعطف قول الشاعر<sup>(١٦٠)</sup> :

يا طيب نعمة أيام لنا سلفت      وحسن لذة أيام الصبا عودى  
أيام أسحب ذلي في بطالتها      إذا ترنم صوت الناي والعود  
وقهوة من سلاف الخمر صافية      كالملك والعنبر الهندى والعود  
تسل عقلك في لين وفي لطف      إذا جرت منك مجرى الماء في العود

فعودى الأول : فعل أمر ، والثانية : آلة موسيقية ، والثالثة : نبات عطرى والرابعة : عود النبات .

### ١٤ - الإزصاد أو التسهم :

وهو أن يجعل قبل العجز من الفقر أو البيت ما يدل على العجز إذا عرف الروى ، ومن ذلك قول عمرو بن معد يكرب :

إذا لم تستطع شيئاً فدعه      وجاوزة إلى ما تستطيع

وهو يشبه التشطير والتوشيح ، والعكس . ومن ذلك قول جنوب :

فأقسم يا عمر لو نياك      إذا نيا منك داء عضالا  
إذا نيا ليث عريسة      مفيتاً مفيداً نفوساً ومالا  
وخسرق لمجاوزت مجهولة      بوجناه حرف تشكى الكلالا  
فكنت النهار به شمس      وكنت دجى الليل فيه الهلالا

أرادت مفيتاً نفوساً ، ومفيداً مالا فقابلت مفيتاً بالنفوس ومفيداً بالمال ، وكذلك قولها في البيت الأخير لما ذكرت النهار جعلته شمساً ، ولما ذكرت الليل جعلته هلالاً لمكان القافية ولو كانت رائية لجعلته قرأ<sup>(١٦١)</sup> .

وذكر ابن رشيقي من جيد التسهيم قول بعضهم (١٦٧) :

لو أننى أعطيت من دهرى للمنى وما كل ما يعطى للمنى بمسد  
لقلت لأيام مضين : ألا راجى وقلت لأيام أتين : ألا ابعدى

وكذلك قول الآخر (١٦٨) :

حبيبي غداً لاشك فيه مودع فوالله ما أدرى به كيف أصنع  
فيا يوم لأدبرت هل لك محبس وياغد لأقبلت هل لك مدفع  
إذا لم أشيخه تقطعت حسرة وواكبدى إن كنت ممن يشيع  
ويرى ابن رشيقي أن هذه التسمية من تسهيم البرود ، وهو أن ترى ترتيب الألوان  
فتعلم إذا أتى أحدها ما يكون بعده (١٦٩) .

#### ١٥ - التفويف :

المشبه بالبرد المقوف وهو الذى يخلط وشبه شئ من بياض وهو كقول جرير (١٦٥) :

هم الأنخيـار منسكة وهديا وفي الميـجـا كأنهم صقور  
هم حـلب الكرام على المـعالي وفيهم عن مـساءتهم فتور  
خلائق بعضهم فيها كبعض يؤم صغـيرهم فيها الكـبير  
عن النـكراء كلهم غـيـي وبالـمـرور كلهم بصـير

وقد جاء في بديع القرآن لابن أبي الإصبع أن التفويف : إتيان المتكلم بمعان  
شئ .. كل فن في جملة منفصلة عن أختها بالسجع غالباً ، مع تساوى الجمل في  
الزنة (١٦٦) .

ومنه قول المتنبي (١٦٧) :

بـم التـعـلـل لأهـل ولا وـطـن ولا نـديـم ولا كـأس ولا سـكن  
أريد من زمنى ذا أن يبلغنى ماليس يبلغه في نفسه الزمن



فهذا التقطيع والتجنيس يشبه تتابع الألوان ، ويصور إيقاعيا لحال الشاعر ، ومثاله قول النابغة الغنياني<sup>(١٦٨)</sup> :

فله عينا من رأى أهل قبة      أضرم لمن عادى وأكثر نافعا  
وأعظم أخلاقا ، وأكبر سيّدا      وأفضل مشفوعا إليه ، وشافعا

#### ١٦ - التسميط :

« وهو اعتاد الشاعر تصوير مقاطع الأجزاء على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف والتمثيل ، وسمى تسميطاً تشبيهاً بالسجع في نظمه »<sup>(١٦٩)</sup> .

وهو ضرب من التقسيم والتزصيع ، ومن ذلك قول امرئ القيس<sup>(١٧٠)</sup> :

مكر مفر مقبل مدبر معا      كجلمود صخر حطه السيل من عل

#### ١٧ - الموازنة :

وهي أن تكون الألفاظ متعادلة الأوزان متوالية الأجزاء كقول امرئ القيس :

سلم الشطى ، عبل الشوى ، شنج النسا      له حجبات مشرفات على الغالى<sup>(١٧١)</sup>  
- ويمكن للموازنة أن تلخل في إطار ضروب أخرى مما سبق ذكره كالترسيم .

#### رابعاً : التمثيل الصوتي للمعاني ، أو الأوناموتوبية

#### رابعاً : التمثيل الصوتي للمعاني ، أو الأوناموتوبية

وقد عرض الدكتور محمد النويهي نماذج لهذه الظاهرة القديمة وما عرضه قول الأعشى في وصف محبوبته : هرولة فتى درم مراقبتها .

فهو يرى أن الأعشى قد تعمد أن يأتي بهذه الألفاظ الضخمة ليصور الصورة الضخمة التي يريد حملها إلينا ، فالأعشى حين نطق بهذا الشطر تعمد أن يقال في تضخيمها ليحمل سامعيه على مزيد من الإعجاب والسرور<sup>(١٧٢)</sup> :

وما عرضه قول امرئ القيس يصف حصانه<sup>(١٧٣)</sup> :

على الذبل جياش كأن اهترامه إذا جاش فيه حميه على مرجل  
ففي هذا البيت تمثيل صوتي للصورة التي رسمها الشاعر لحصانه .

وبما أرى عرضه في هذا الإطار قول امرئ<sup>(١٧٤)</sup> :

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلود صخر حطه السيل من عل  
فالراء حرف مكرر وتكراره مع التقطيع الظاهر في البيت إلى جانب تكرار الميم والتتوين يمثل لحركة الفرس وسرعته تمثيلاً صوتياً

ومن ذلك قول السموءل<sup>(١٧٥)</sup> :

تسيل على حدّ الظبائر نفوسنا وليست على غير الظبائر تسيل  
ففي البيت حديث عن نوع غريب من القتل ، فالنفوس - وليست اللماء - تسيل على حدّ الظبائر - لا على حدّ السيوف - وليست على غير الظبائر - ( وهي جمع ظبة أي حدّ السيف ) تسيل هذه النفوس .

وتكرار السين وتكرار الياء والظاء والمذ بالالف يمثل صوتياً لهذا النوع الغريب من الموت الذى يمثل موت الصفوة المختارة ، حيث يبدو كأنه موت هامس ذو طبيعة خاصة تختلف عما فى غيره من الموت من صخب وضجيج وبخاصة إذا كان فى ميدان القتال .

ولنتظر إلى قول أبى ذؤيب (١٧٦) :

ومجلى لى لشامتين أرىمو أنى لرب الدهر لا أنضعض  
فى الشطرة الأولى شبه حكاية للحركة النفسية المسيطرة على الشاعر ، ثم تأتى « أنضعض » تمثيلاً صوتياً لما أصاب الشاعر من هدم وانكسار على الرغم من النفي .

وأكثر هذه الأفعال التى تأتى فى صيغة مضارع الرباعى تمثل حكاية للمعنى ومن ذلك :

ززل . وققل . وطنطن . وععس . ويلبل . وجلجل . ووسوس .

ومن التمثيل الصوتى للمعنى قول الأعشى متحدثاً عن حل محبته (١٧٧) :

تسمع للحلى وسواساً إذا انصرفت كما استعان بريح عشرق زجل  
يقول الدكتور النوبى : « الأعشى يريد أن يصور بأصواته الشعرية شيئاً لصلصلة الحلى الرقيقة حين تصل إلى الأذن » (١٧٨) .

ويقول : تمال الآن إلى بيت الأعشى الفائق واستمع إلى همس السين فى « تسمع » وحفيف الحاء فى « الحلى » مع ذلاقة هذه اللامات الثلاث تحتها الياء الرقيقة وهمس السين فى وسواسا . وصفير الصاد ونفخة الفاء فى « انصرفت » ، وهمس السنين فى « استعان » وهمس الشين وتفشيها فى « عشرق » وأزير الزاى فى زجل .. ثم أنصت إلى النسمة الطويلة المتذبذبة فى قوله « بريح » .

فقد كان الشاعر بارعاً فى استخدامه هذه الكلمات فى الموضع الذى اختاره بالضبط حتى تصدر نفخة متموجة تحمل إلى الأذن كل هذا همس ، والصفير والأزير

والوسوسة والخشخشة وتلتقط بجاثها جرس الحاء التي سبقت في « الحللى » فتردده ترديداً عظيم الحلاوة ، ثم تحتم هذا كله برنين النون في تنوينها « (١٧٩) .  
ولو تأملنا ميمية المتنبي من بحر الوافر نجد في كثير من أبياتها تصويراً صوتياً للمعاني ، ومن ذلك قوله (١٨٠) :

ذرائى والسفلاة بلا دليل ووجهى والمجير بلا لثام  
فلانى استريح بنا وهنا وأتمب بالإناخنة والمقام  
عيون رواحلى إن حرث عيى وكل بغام رازحة بغامى  
فسقد أرد المياه بغير هام سوى عدى لها برق القام

نجد أن الأبيات تدور حول فكرة الحيرة والضلال ، وقد جاء التقسيم الثنائى تمثيلاً معنوياً للطريقتين اللذين يحاول الحائر أن يختار أحدهما ؛ فالثنائية مهيمنة على وجدان الشاعر وقد انعكس ذلك على التشكيل اللغوى والموسيقى ، وكأن الشاعر أراد التمثيل لهذه الثنائية التي انتابته فكراً وجداناً بذلك .

والتقسيم على النحو التالى :

ذرائى والسفلاة	وجهى والمجير
بنا وهنا	الإناخنة والمقام
عيون عيى	بغام بغامى

وكذلك :

( بلا دليل )	بلا لثام
( استريح )	أتمب
( رواحلى )	رازحة

ثم يأتى تكراره للألفاظ بغام بغامى - غامى ، وهى ألفاظ تمثل صوتياً للحيرة والتخبط فى القول والفعل .

ولنقرأ معاً هذه الأبيات من نفس القصيدة<sup>(١٠١)</sup> :

ألفت بأرض مصر فلا ورائى تحب بي المطى ولا أمامى  
ومسلى الفراش وكان جنبى يمل لقاءه فى كل عام  
قليل عائدى ، سقم فؤادى كثير حاسدى صعب مرامى  
عليل الجسم ، ممتنع القيام شديد السكر من غير المدام

الفكرة المحورية هى معاناة الشاعر فى مرضه ، وما زالت الثنائية تسيطر على الشاعر  
على النحو التالى :

لا ورائى .. لا أمامى ، ملئ .. يمل ..  
قليل .. كثير .

عائلى .. حاسدى .

سقم .. صعب .

فؤادى .. مرامى .

عليل .. شديد .

الجسم .. السكر .

ممتنع .. من غير .

القيام .. المدام .

والى جانب هذه الثنائية التى تمثل لتشتت الشاعر ، فإن هناك الصيغ اللفظية التى  
جاءت على وزن فعيل مثل : قليل ، كثير ، عليل ، شديد ، وهى صيغ تمثل للألم  
الممتد وقد جاءت لفظة عليل محوراً لهذه الصيغ .

ثم نجد صيغة فَعِلَ التي تمثل للضيق الذي يحوره الشاعر في لفظة « سقم » . ثم  
لننظر قوله (١٨٣٧) :

يقول لي الطيب أكلت شيئاً وداؤك في شراك والطعام  
وما في طبعه أني جواد أضرب بسمه طول الجمام  
نعود أن يغبر في السرايا ويلخل من قنّام في قنّام  
فأمسك لا يبطال له فيرعى ولا هو في العليق ولا اللجام

فالبيت الأول يتكرر فيه الالامات والياءات بصورة تمثل لهذا الألم النفسى الممتد  
الذي يعانى منه الشاعر .

ثم تأتى المدات في البيت الثانى مع تكرار الطاء والحيم لتعمق من هذا الإحساس  
بالألم . ثم تأتى بالبيت الثالث فيقدم صورة صوتية لتلك الحركة التي اتسمت بها حياة  
الشاعر « الجواد » رمزاً .

فالشدات في تعود - يغبر - السرايا - ثم المدات في سرايا - قنّام - قنّام - ثم التكرار  
اللفظى ، ثم التبادل المعنوى بين (مين) و(ف) ، كل هذا يمثل للحديث صوتياً  
ومعنوياً .

ومن هذه الملاحظات التي عرضناها حول التمثيل الصوتى للمعاني ، نرى أن  
التمثيل الصوتى يتعلق بالحروف وبالصيغة اللفظية ، وبالتكرار الصوتى ، والتقسيم  
والتقطيع اللغوى . ومحاولة التعرف على هذا النمط من الإيقاع تكون بالبحث عن  
علائق هذه الأوجه بالفكرة المحورية للبيت أو لمجموعة الأبيات التي ارتبطت بهذه  
الفكرة أو الحدث ، أو الصورة الشعرية .

## الهوامش :

- (١) التنوخي كتاب القوافي ، ص ٦١/٥٩ .
- (٢) د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٤٢٦ .
- (٣) د . شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ص ٩٩ .
- (٤) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥٦٨ ، التنوخي ، القوافي ص ٦٧ ، ٦٨ .
- (٥) التبريزي ، كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٤٩ .
- (٦) ابن رشيق ، المعتمد ، ص ١٥١ .
- (٧) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥١٥ - ٥١٦ .
- (٨) د . محمد عوفى عبد الرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية ص ٩ .
- (٩) أشتات مجتمعات ، ص ١٠٨ .
- (١٠) انظر الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٥٠ - ١٥١ .
- (١١) نفس المرجع ، ص ١٥١ .
- (١٢) التنوخي ، القوافي ، ص ١١٩ .
- (١٣) انظر ، التنوخي كتاب القوافي ، ص ١٢١/١١٩ .
- (١٤) ديوان الأعشى ص ١٤٣ .
- (١٥) ديوانه ، ص ١٠٥ .
- (١٦) ديوانه ، ص ٢٢٩ .

- (١٧) ديوان أبي تمام ، ص ٦٤٣ .
- (١٨) ديوان الأعشى ، ص ٧٧ .
- (١٩) الكافي ، ص ١٥٢ .
- (٢٠) كتاب القوافي ، ص ٢١٨ ، الكافي ص ١٥٢ .
- (٢١) ديوان مسلم ، ص ٢١٧ .
- (٢٢) ديوان ظافر الحداد ، ص ٤٦ .
- (٢٣) كتاب الكافي ص ١٥٣ .
- (٢٤) ديوان ابن المعتز ، ص ٤١٣ .
- (٢٥) ديوان ابن المعتز ، ص ٤٤٤ .
- (٢٦) ديوان عنتره ، ص ٢٢٢ ، وانظر الكافي ص ١٥٤ .
- (٢٧) انظر الكافي ص ١٥٥ .
- (٢٨) العروضي الوكيل ، الشعر بين الجمود والتطور .
- (٢٩) د . السجسي ، اللغز في علم العروض ، ص ١٣٣ .
- (٣٠) الزوزني ، الكافي في علم العروض والقوافي ، ص ١٦٢ .
- (٣١) نفس المرجع ص ١٦٢/١٦٣ .
- (٣٢) ديوان حسان بن ثابت ، ص ١٧٨/١٧٩ ، القوافي ص ١٦٤ ، شرح تحفة الخليل ص ٣٦٥ .
- (٣٣) شرح تحفة الخليل ، ص ٣٦٦/٣٦٥ .
- (٣٤) شرح تحفة الخليل ، ص ٣٦٦/٣٦٥ .
- (٣٤) كتاب القوافي ، ص ١٧٠ .
- (٣٥) كتاب القوافي ، ص ١٧١ .



(٣٦) د. محمد عوفى عبد الرؤوف ، القافية ، ص ١٧١/١٧٢ .

(٣٧) ديوان النابتة الزباني ، ص ١٢٧ / ١٢٨ ، كتاب القوافي ، ص ١٩٣ .

(٣٨) شرح تحفة الخليل ، ص ٣٨٩ .

(٣٩) ديوان طرفة . ص ٩٤ .

(٤٠) أملى القالى . ج ١ ص ٧٠ .

(٤١) ديوان أمية بن أبي الصلت ، ص ٨٥ .

(٤٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٦٩ ، وانظر الكافي ص ١٦٤ .

(٤٣) ، (٤٤) وكتاب القوافي ، ص ٦٨ .

(٤٥) نفسه ، ص ٦٩ .

(٤٦) وكتاب القوافي ص ٧٠ .

(٤٧) ديوان زهير ص ٣٠ .

(٤٨) ديوان طرفة ، ص ١٩٨ .

(٤٩) كتاب القوافي ، ص ٧١ .

(٥٠) ديوان الأعشى ، ص ٣١٣ .

(٥١) ديوان الأعشى ، ص ١١٥ .

(٥٢) ديوان الأعشى ، ص ٧٧ .

(٥٣) ديوان المتنبي ، ص ٧٠ ج ٤ .

(٥٤) ديوان المتنبي ، ج ٤ ، ص ٣٩ .

(٥٥) ديوان ابن المعتز ، ج ٢ ، ص ٢٢٥ .

(٥٦) ديوان الأعشى ، ص ٣٩١ .

(٥٧) ديوان الأعشى ، ص ٦٥ .

(٥٨) ديوان طرفة ، ص ١٦٨ .

(٥٩) ديوان أبي العتاهية ص ١٩١ .

(٦٠) التويرى نهاية الأرب ، ج ٧ ، ص ١١٣ .

(٦١) الزوميات ، ص ١١٦ / ١١٧ .

(٦٢) الزوميات ، ص ١١٧ .

- (٦٣) القزويني ، الايضاح ، ص ٢٨١ .
- (٦٤) مقامات الحريري من المقامة ، ص ٣٣ .
- (٦٥) ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ ، ديوان الأخطل ج ١ ص ١٠٨ .
- (٦٦) د . محمد عوفى عبدالرؤوف ، القافية ، ٩٩ .
- (٦٧) كتاب الكافي ، ص ٢٠ .
- (٦٨) ديوان المتنبي ، ج ٤ ، ص ١٦٥ / ١٦٦ .
- (٦٩) ديوان امرئ القيس ، ص ١٤٣ .
- (٧٠) ديوان أبي القاسم «أغاني الحياة» ، ص ٨٩ .
- (٧١) ديوان أبى سهل الأشيلي ، ص ٢٨٣ .
- (٧٢) ديوان أغاني الكوخ ، ص ١٦٦ / ١٦٧ .
- (٧٣) ديوان ظافر الحداد ، ص ٢٨٨ .
- (٧٤) ديوان ابن المعتز ، ص ٣٠٥ ج ٢ .
- (٧٥) شرح المعلقات السبع ، ص ١٥٠ / ١٥٢ .
- (٧٦) شرح المعلقات السبع ، ص ٢٣٨ .
- (٧٧) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٧٠ / ٧١ .
- (٧٨) ديوان جميل ، ص ١٣٣ .
- (٧٩) العملة ، ج ١ ص ٣٢١ .
- (٨٠) المثل الثائر ، ج ١ ص ٢٦٢ .
- (٨١) ، (٨٢) الايضاح ، ص ٥٤٧ .
- (٨٣) الايضاح ، ص ٥٤٩ .
- (٨٤) الايضاح ، ص ٥٥٠ / ٥٥١ .
- (٨٥) العملة ، ج ٢ ص ٧٤ .
- (٨٦) القافية ، ص ٩ .
- (٨٧) ديوان الخنساء ، ص ٤٩ دار صادر .
- (٨٨) شعراء النصرانية ، ص ٤٦٨ .
- (٨٩) ديوان الأعشى ، ص ١٤٣ .

- (٩٠) ديوان الأعشى ، ص ٩٩ .  
 (٩١) المفضليات ، ص ٢٣٩ .  
 (٩٢) ديوان زهير ، ص ١٦١ .  
 (٩٣) ديوان الأعشى ، ص ٦١ .  
 (٩٤) ديوان زهير ، ص ٢٨٧ .  
 (٩٥) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٦٨ .  
 (٩٦) ديوان الأعشى ، ص ٦٩ ، ص ١٤٥ .  
 (٩٧) المفضليات ، ص ٣٨٥ .  
 (٩٨) المفضليات ، ص ٤٩ .  
 (٩٩) ديوان حاتم الطائي ، ص ١٤ .  
 (١٠٠) انظر على سبيل المثال لامية مهلهل بن ربيعة التي كويتها شرطاً ١٤ مرة .  
 (١٠١) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٨ .  
 (١٠٢) ديوان زهير ، ص ٢٧٩ .  
 (١٠٣) ديوان الخنساء ، ص ١٥٩ / ١٦٠ .  
 (١٠٤) ديوان بشر ، ص ١٣٧ .  
 (١٠٥) ديوان الأعشى ، ص ٢٣٧ .  
 (١٠٦) الأصمعيات ، ص ١٥٢ .  
 (١٠٧) د . إبراهيم عبد الرحمن ، قضايا الشعر في النقد العربي ج ١ ص ٦١ ، ٦٢ .  
 (١٠٨) ديوان علقمة الفحل ، ص ٥٠ / ٦٦ .  
 (١٠٩) ديوان المتنبي ، ج ٤ ص ٢٣٣ / ٢٣٤ .  
 (١١٠) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٥ .  
 (١١١) موسوعة الشعر الجاهلي ، ص ٩٤ .  
 (١١٢) الصناعتين ، ص ٢٩٧ .  
 (١١٣) الصناعتين ، ص ٢٩٦ .  
 (١١٤) ديوان الخنساء ، ص ٤ ، ٥ .  
 (١١٥) ديوان الخنساء ، ص ١١ .  
 (١١٦) ديوان عبيد ، ص ٥٤ .

- (١١٧) شعراء النصرانية ، ص ٢٨٨ .  
 (١١٨) ديوان الأعشى ، ص ١٤٧ .  
 (١١٩) ديوان الأعشى ، ص ١٠٥ .  
 (١٢٠) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٤ / ٩٦ .  
 (١٢١) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٩ .  
 (١٢٢) ديوان عنزة بن شداد ، ص ٢٥١ .  
 (١٢٣) ديوان جرير ، ص ٣٤ .  
 (١٢٤) الإشارات والتنبيهات ، ص ٣٤ ، والصناعتين ص ٣٠٥ .  
 (١٢٥) ديوان الأعشى ، ص ٤٠٧ .  
 (١٢٦) الصناعتين ، ص ٣٢٩ .  
 (١٢٧) ديوان علقمة ، ص ٦٦ .  
 (١٢٨) الصناعتين ، ص ٣٣٠ .  
 (١٢٩ : ١٣١) الإيضاح ، ص ٥٣٨ / ٥٣٩ .  
 (١٣٢) انظر مصطلح التذييل المعنوي في كتاب الطراز للعلاوي ، ج ٣ ص ١١١  
 والصناعتين للعسكري ، ص ٢٩٤ .  
 (١٣٣ ، ١٣٤) البلاغة الغنية لعل الجندى ، ص ١٢١ .  
 (١٣٥) كتاب الصناعتين ، ص ٣٣٠ .  
 (١٣٦) ديوان الخنساء ، ص ٧٦ / ٧٩ .  
 (١٣٧) ديوان الخنساء ، ص ١٤٣ / ١٤٧ .  
 (١٣٨ ، ١٣٩) الصناعتين ، ص ٣٢٧ .  
 (١٤٠) ديوان أوس بن حجر ، ص ٨ .  
 (١٤١) ديوان الأعشى ، ص ٢٧١ .  
 (١٤٢) ديوان الأعشى ، ص ٢٥١ .  
 (١٤٣) ديوان الأعشى ، ص ١٦١ .  
 (١٤٤) الصناعتين ، ص ٣٠٢ .  
 (١٤٥ ، ١٤٦) نفس المرجع ، ص ٣٠٤ .

- (١٤٧) نفسه ص ٢٩٣ .
- (١٤٨) نفسه ، ص ٢٩٤ .
- (١٤٩) نفسه ، ص ٢٥٠ .
- (١٥٠) المفضليات ، ص ١١٢ .
- (١٥١) الصناعتين ، ص ٢٥٠ .
- (١٥٢) انظر تحرير التحجير ، ج ٣ ص ٥٢٠ .
- (١٥٣) ديوان الهذليين ، ج ١ ص ١٤٠ / ١٤١ .
- (١٥٤) ديوان قيس ، ص ١٤٤ / ١٤٥ .
- (١٥٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ١٨٢ .
- (١٥٦) تحرير التحجير ، ج ٢ ص ٢٥٣ .
- (١٥٧) المفضليات ، ص ١٦٣ .
- (١٥٨) ديوانه قيس ، ص ١٤٤ / ١٤٥ .
- (١٥٩) توشيح التوشيح للصالح الصفدي ، ص ٩٦ .
- (١٦٠) الصناعتين ، ص ٣٣٧ .
- (١٦١) العدة ، ج ٢ ص ٣٣ / ٣٢ .
- (١٦٢ ١٦٣) نفس المرجع ، ص ٣٤ .
- (١٦٤) المرجع السابق ، ص ٣٤ .
- (١٦٥) الكافي ، ص ١٩٤ .
- (١٦٦) ابن أبي الإصبع ، بديع القرآن ، ص ٧٦ .
- (١٦٧) ديوان المتنبي ، ص ٢٣٣ / ٢٣٤ .
- (١٦٨) ديوان النابغة ، ص ١٦٤ .
- (١٦٩) الكافي ، ص ١٩٦ .
- (١٧٠) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٤ .
- (١٧١) الكافي ، ص ١٧٦ .
- (١٧٢) د. محمد التومسي ، الشعر الجاهلي ، ص ٤٨ .
- (١٧٣) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٤ .
- (١٧٤) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٤ .

- (١٧٥) ديوان السمومل ، ص ٩١ .  
 (١٧٦) ديوان الهذليين ، ج ١ ص ٣ .  
 (١٧٧) ديوان الأعشى ، ص ١٠٥ .  
 (١٧٨) د . محمد التويهي ، الشعر الجاهلي ، ص ٨٣٠ .  
 (١٧٩) نفسه ، ص ٨٣١ / ٨٣٢ .  
 (١٨٠) ديوان المتنبي ، ج ٤ ص ١٤٣ .  
 (١٨١) ديوان المتنبي ، ج ٤ ص ١٤٥ / ١٤٦ .  
 (١٨٢) ديوان المتنبي ، ج ٢ ص ١٤٨ .

### الفصل الثالث

---

التناسب بين الإطار الموسيقى والبناء اللغوي





## أولاً : ظواهر تمام البناء اللغوي دون الإطار الموسيقى

### ١- في الشعر العمودي

تناول الدارسون التناسب بين معنى الشعر ومبناه في إطار مصطلحات ثلاثة هي :  
الإيجاز والإطناب والمساواة .

ويرى القزويني أن الإيجاز « هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف  
الأوساط ، والإطناب هو أدائه بأكثر من عبارته ، سواء كانت القلة أو الكثرة راجعة  
إلى الجمل ، أو غير الجمل ... والمساواة أن يكون اللفظ بمقدار أصل المراد ، لا زائداً  
عليه بنحو تكرير أو تميم أو اعتراض »<sup>(١)</sup> .

ويرى ابن الأثير ، أنَّ الإيجاز ، أن يزيد عليه ، ومنه إيجاز بالخلف ومنه ما  
لا يخلف منه وهو ضربان :

أحدهما : ما ساوى لفظه معناه ويسمى التقدير .

والآخر : ما زاد معناه على لفظه ويسمى القصص »<sup>(٢)</sup> .

والإطناب هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة ، فهذا حده الذي يميزه عن  
التطويل .

والتطويل هو زيادة اللفظ عن المعنى مردداً ، ومنه ما يأتي لفائدة ، ومنه ما يأتي  
لغير فائدة »<sup>(٣)</sup> .

فابن الأثير يرى أن الإيجاز هو كل ما ليس بإطناب أو تكرار أو تطويل .  
ولاشك أن الشاعر مطالب بأن يستوفى لقصيدته من الشعر العمودي - طويلاً معيناً  
لأنيته وقد تم الجملة أو الجمل الداخلة في إطار البيت دون أن يتم البيت ، ولهذا فإنه  
يأتى بلفظة أو أكثر ليتم البيت ، وقد تكون هذه اللفظة زيادة لا فائدة منها ، فتكون  
حشواً ، وقد تكون مفيدة فتكون تكميلاً ، أو إيفالاً ، أو غير ذلك مما ذكره  
الدارسون ، وهذا هو مدار المصطلحات فما يتصل بالشعر العمودي .

#### ١ - الحشو :

ويسميه قوم الاتكاء وذلك أن يكون في داخل البيت من الشعر لفظ لا يفيد  
معنى ، وإنما أدخله الشاعر لإقامة الوزن<sup>(١)</sup>

ويرى القزويني أن « الحشو ما يشعن أنه الزائد » .

وهو ضربان :

أحدهما : ما يفسد المعنى ، كقول أبي الطيب :

ولا فضل فيها للشجاعة والندى وصبر الفقى ، لولا لقاء شعوب  
فإن لفظ « الندى » فيه حشو يفسد المعنى .

لأن المعنى : أنه لا فضل في الدنيا للشجاعة والصبر والندى لولا الموت .

وهذا الحكم صحيح في الشجاعة دون الندى ..<sup>(٢)</sup> .

فالحشو عند البلاغيين يطلق على ما لا فائدة فيه<sup>(٣)</sup> .

وهم يعملون المطلق في تحليل النصوص ، وفي قليل من الشواهد نراهم يحاولون أن  
يجلدوا تبريراً للفظ الزائد ، أو الذى يفترضون أنه زائد ، فترى القزويني يعلق على  
التفسير السابق بقوله : « وأجيب عنه : بأن المراد بالندى في البيت بذل النفس ،  
لا بذل المال »<sup>(٤)</sup>

ولا ندري لماذا جعل القزويني هذا الحشو مفسداً للمعنى وهو يقدم له تعليلاً لغوياً ،  
في حين لا يجعل بعض ما قبله من صور للحشو في بعض النماذج حشواً مفسداً ، وهو  
يقرر أنه ليس بمفسد للمعنى دون تبرير لذلك .

ولو استعرضنا ما قبله ابن رشيقي في « العملة » وابن الأثير في « المثل السائر »  
والقزويني في « الإيضاح » والعسكري في « الصناعتين » وقدامة بن جعفر في « نقد  
الشعر » لو استعرضنا ما قبله من شواهد على ظاهرة الحشو ، لوجدنا أننا في أكثر هذه  
النماذج لسنا بإزاء لفظ زائد حيث يمكننا تحليل مارأوه من زيادة وتأويله في ضوء  
خصوصية الدلالة وإصابة المعنى ، وحيث نجد لما يرون من زيادة وجهاً يمكن رده إليه .

ونحن نولى هذا الأمر اهتمامنا ، لأن دعوى الشعر الحرقاقت - عند البعض - على  
أساس أن الشعر العمودي يكثر فيه الحشو لإقامة الوزن ، ولم ينتهوا إلى أن الوزن حركة  
متصلة من أول البيت إلى آخره وأن ما يحتاجه الشاعر الذي يكتب الشعر العمودي  
يقترّب كثيراً مما يحتاجه الشاعر الذي يكتب الشعر الحر .

وما يراه قدامة من حشو قول أبي علي العبسي :

نحن الرؤوس وما الرؤوس إذا سمت في المجد للأهوام كالأذناب

فقوله « للأهوام ، حشو لامنفعة فيه » (٨) .

وفي هذا نظر لأن ترك لفظة « للأهوام » يمثل حلقاً ، ولو قال : رؤوس القوم لما  
كان في ذلك زيادة غير مفيدة ، وتخصيص حقيقة اختلاف الرؤوس عن الأذناب  
للأهوام ليس زيادة لأن صفة القوم لا تكون لأى جماعة من الناس لا تربطهم رابطة  
وإنما هي من مدلول جمعها لمن تربطهم روابط الدم أو القرابة ولئن يتميزون بالقوة  
والغلبة .

يقول خراشة بن عمرو القيسي (٩) :

فلا قوم إلا نحن خير سياسة وخير بقيات بقين وأولا

فهو يقتصر صفة القوم على قومه من متعلق تميزهم وامتيازهم .

ومما يراه حشواً قول مصقلة بن هبيرة :

ألكنى إلى أهل العراق رسالة ونخص بها - حيث - بكرين وائل  
فقوله « حيث » حشو لا منفعة فيه <sup>(١١)</sup>

ولست أرى في البيت حشواً وإنما أرى فيه حنفاً وإيجازاً فالمعنى « حيث إن  
فعلت » وهو اعتراض بين الفاعل والمفعول به « بكرين وائل » ، وهو اعتراض أضاف  
معنى جليداً .

معنى جليداً .

ونلاحظ أن الدارسين يكادون يصفقون على أن الحشو لا فائدة ، فيه ورأى بعضهم  
أنه قد يفسد المعنى وقد لا يفسده - كالفروبي - الذي يرى في قول زهير :

وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم  
حشواً ؛ فإن قوله « قبله » مستغنى عنه غير مفسد <sup>(١٢)</sup> .

ويذكر ابن رشيح من الحشو قول أبي صفوان الأسدي يذكر بازياً :

يرى الطير والوحش من خوفه حواجز منه إذا ما اغتدى  
حيث يرى أن قوله « منه » بعد قوله « من خوفه » حشو لا فائدة فيه ، ولا معنى  
له <sup>(١٣)</sup> .

ولكنني أرى أن « منه » تعطي المعنى خصوصية ، حيث إن احتجار أو اختباء الطير  
والوحش ليس من خوف البازي بصفة عامة وإنما من البازي إذا ما اغتدى ، أي في  
حال اغتدائه ، فهي نوع من التخصيص والتوكيد للخوف مقتزناً بالحال .  
ومن ذلك أيضاً نقده لقول أبي تمام يصف قصيدة <sup>(١٤)</sup> :

خُتِنَمَا ابْنَةَ الْفَكْرِ لِلْهَلْتَبِ فِي اللَّجْجِ  
وَاللَّيْلِ أَسْوَدَ حَالِكِ الْجَلْبَابِ

حيث يقول : إن « الدجى » حشو ، لأن في القسم الثاني ما يبل عليه من زيادة « (١٤) » .

وليس الأمر كذلك فإن المعنى هنا يحتمل أكثر من وجه ولو لم يقل الدجى مع الليل لما كان يحتمل غير وجه واحد ، فقد تكون « في الدجى » حالاً للفكر ، في حين تكون جملة « والليل أسود .. » حالاً للضمير « ها » المتصل بفعل الأمر .

وقد يكونان معاً حالاً للضمير أو حالاً للفكر وهذه الأوجه لا تكون لو لم يذكر إلا الليل أو الدجى فضلاً عن أن الدجى هو حالة من حالات الليل فيقال دَجَا اللَّيْلُ : أَيْ هَذَا وَسَكَنَ وَأَظْلَمَ .

ومن ذلك نقده لقول أبي الطيب المتنبي « (١٥) » :

إذا اعتل سيف الدولة اعتلت الأرض ومن فوقها والبأس والكرم المحض  
فقوله « والبأس » حشو ؛ لأن قوله « ومن فوقها » دال على الإيس والجن جميعاً ،  
والبأس والكرم جميعاً « (١٦) » .

ويبدو أن ابن رشيق لم يجد قوله مقنعاً فعاد يقول : إلا أن يحمله على تأويلهم في قول الله تعالى : ( فيها فاكهة ونخل ورمان ) فأعاد ذكرهما وهما من الفاكهة لفضلهما ..

فإن هذا شائع وليس يحشو حيث « (١٧) » .

وهذا صحيح فإن ذكر الكل لا يبرر عدم ذكر بعض أفرادها على وجه التخصيص أو التفسير أو التفصيل ، والذي نلاحظه أن بعض ما افترضه النقاد أنه حشو - عادوا ووجدوا له تأويلاً يخلصه من هذا العيب ومن ذلك نقد ابن رشيق للكحلبة اليربوعي في قوله :

إذا المرء لم يغش الكريمة أو شكت حبال الهوينا بالفنى أن تقطعا

حيث يقول : فقوله « بالفى » حشو ، وكان الواجب أن يقول « به » لأن المرء قد تقدم ، إلا أن يريد في قوله بالفى الزاوية والأطنوزة ( أى السخرية ) فإنه يحتمل (١٨) .

والذى نراه أن الشاعر لو كان كرر لفظة المرء أو الفى لما كان ذلك حشواً ، لأنها المحور اللفظى للبيت ومن ثم فإن تكرارها يبرز أهميتها ، فضلاً عن أن لفظة « المرء » ذات مدلول عام ، ولفظة « الفى » ذات مدلول خاص ، ولهذا فإن ذكرها يشير في البيت إلى شمول الحكم على المرء بعمامة ، حتى في حال فتوته وقوته .

ولا يسمح الدارسون بأى زيادة ، كالقسم والإشارة أو تكرار اللفظ ، ما لم يكن لتكراره مزية وجن ، وهما معياران تختلف حولهما الآراء .

ومن ذلك نقدم قول الشاعر :

يقول أرى زيداً وقد كان معلماً أراه لعمرى قد تمول واقتنى

حيث يرى ابن رشيق أن قوله « أراه لعمرى » حشو واستراحة يستغنى عنها بقوله « أرى زيداً » (١٩) .

والأمر غير ذلك ، فقوله « أراه لعمرى » يمكن أن يؤول من منطلق أنه قد رأى زيداً في حال علمه ، وهو يراه ثانية قد تمول واقتنى ، فالتكرار استحضار للحديث ، والقسم تأكيد ، والتوكيد يزيد من خصوصية المعنى ، وليست زيادته غير مفيدة .

كما أنهم عابوا على الشاعر تكرار الحروف ، أو الأسماء ، أو الأفعال ، ومن ذلك نقد ابن رشيق لقول ابن الجلاحية :

إن الفؤاد قد أمسى دائماً كلفاً قد شقَّ ذكر سلمى اليوم فانتكسا  
لخشوة ( قد ) في موضعين (٢٠) .

على الرغم من أن قد الأولى أكلت « أمسى » والثانية أكلت « شقَّ » كما أن للتكرار مزية إيقاعية ملحوظة .

كما يعيون على جميل قوله<sup>(٢١)</sup> :

وما ذكرتك النفس يا ابن مرة من الدهر إلا كادت النفس تلتف  
تكرير « النفس » ليس له وجه هنا<sup>(٢٢)</sup> هذا التعليق أورده ابن رشيقي عن  
بعضهم .. وهذا قول يناقض آراء القدماء والمحدثين عن التكرار ، فتكرار النفس يبرز  
إحساس الشاعر بهذه النفس التي عذبها وعذبتة ، والتي علبتها بحبوتة ، حتى كادت  
تصاب بالثلف .

والتكرار يحدث نوعاً من المفارقة المعنوية ومن التوازن في بناء الجملة . ومن ذلك  
قول الأعشى<sup>(٢٣)</sup> :

أَنْتَ سَلَمَى هَمْ نَفْسِي فَأَعْلَمِي سَلَمٌ لَا يُوجَدُ لِلنَّفْسِ نَمَنٌ  
فالشاعر كرر لفظة النفس في كل شطر وهو تكرار حسن ومقبول ولا يجوز حذفه .

وينقد ابن رشيقي الخاتمي في ما عابه على الأعشى في قوله :

فَرِمَيْتْ غَفْلَةً قَلْبَهُ عَنْ شَاتِهِ فَأَصَابَتْ حَبَّةً قَلْبِيَا وَطَحَالِهَا  
يقول ابن رشيقي : إن تكرير « القلب » عنده حشو لا فائدة فيه ، وهذا تصف من  
الخاتمي لأن قلبه غير قلبها ، فإنما كرر اللفظ دون المعنى<sup>(٢٤)</sup> .

وابن الأثير ينقد بعض الخاذج الشعرية من منطلق ما يجب أن يكون ، وفي إطار  
نموذجية ضيقة ، لا تتصل بخصوصية الدلالة وإصابة المعنى اتصالاً عميقاً .

فنجده ينقد قول المعجز السلوي :

طلوع الشنايا بالمطايا وسابق إلى غاية من يبتدرها بقدم  
يقول : فصدر هذا البيت فيه تطويل لإحاجة إليه ، وعجزه من محاسن الكلام  
المتواصفة ، وموضع التطويل من صدره أنه قال « طلوع الشنايا بالمطايا » فإن لفظة  
« المطايا » فضلة لإحاجة إليها<sup>(٢٥)</sup> .

ولست أرى في تخصيصه وسيلة الطلوع عيباً حتى لو كان ترك الشاعر للتخصيص  
ميزة تتعلق بنموذج أمثل .

وعلى هذا النحو يتقد قول أبي تمام :

أقروا- لعمري- لحكم السيوف وكانت أحق بفصل القضاء  
حيث يرى أن قوله « لعمري » زيادة لاجابة للمعنى إليها ، وهى حشو في  
الكلام ، لافائدة فيه ، إلا إصلاح الوزن لاغير .

ويقدم لذلك تعليلاً مطولاً خلاصته « أن هذا البيت الشعري لا يقتصر إلى توكيد  
قسي ، إذ لاشك في أن السيوف حاكمه ، وأن كل أحد يقر لحكمها ، ويلعن  
لطاعتها » (٢٥) .

وهو تعليل متهافت ، لأن التوكيد لا يختص بالأمور التي عليها خلاف فقط وإنما هو  
يشمل كل الأمور ومنها ما لاخلاف عليه أو ما هو واضح مقرر وهو أمر تنبه إليه  
البلاغيون فعلى القزويني يؤول التوكيد في قوله تعالى : « ثم إنكم بعد ذلك لميتون »  
بقوله : أكد إثبات الموت تأكيدين - وإن كان مما لا ينكر- لتتزيل الخطاطبين منزلة من  
يبالغ في إنكار الموت ؛ لتجديهم في الغفلة ، والإعراض عن العمل لما بعده » (٢٦) .

وعلى هذا النحو يمكننا تعليل القسم في البيت السابق على أنه قد جاء لعدم حصول  
مقتضى العلم بأن حكم السيوف هو النافذ .

ونقد ابن الأثير قول أبي تمام أيضاً :

إذا أنا لم أَلَمْ عثرت دهر بليت به الغداة فمن ألوم

فقال : إن قوله الغداة زيادة لاجابة للمعنى إليها ، لأنه يتم بدونها ، لأن عثرت  
الدهر لم تنله الغداة ولا العشي ، وإنما نالته ، ونيلها إياه لا بد وأن يقع في زمن من  
الأزمنة كائناً ما كان ، ولا حاجة إلى تعيينه بالذكر » (٢٧) .

والتمسك واضح في هذا النقد حيث إن تحديد الزمن قد يرتبط بواقعة أصابته ،



ويعكس توجس الشاعر من زمن بيمته ، أو من حدوث ما لا يرجوه في هذا الزمن خاصة .

ولم يقل أحد بأن تخصيص الفعل بزمان حشو لا فائدة فيه .

وعلى هذا نقد قول البحري :

ما أحسن الأيام إلا أنها يا صاحبي إذا مضت لم ترجع  
فهي أن قوله « يا صاحبي » زيادة لا حاجة بالمعنى إليها ، إلا أنها وردت لتصحيح الوزن لا غير<sup>(٢٨)</sup> .

ولاشك أن قول الشاعر « يا صاحبي » لا تملأ فقط الفراغ الذي تركته الأيام في نفس الشاعر حين تمضي عنه ولا ترجع ، فهي تتميم للمعنى ظاهراً لا يتذكر غير صاحبه في عمره .

وهكذا نرى أن ما قدمه الباحثون من شواهد لما أسماه بالحشو لا تمثل هذه الظاهرة ، حيث نرى الناقد يفرض على النص إطاراً ضيقاً لا يتناسب وطبيعة الظاهرة الإبداعية ولا يتصل اتصالاً جوهرياً بخصوصية المعنى .

والذي نراه من ندرة هذه الشواهد ، ونهاقت الرؤية النقدية التي صاحبت دراستها عبر العصور ، أن الشاعر المجيد يستطيع أن يوائم بين المعنى والمعنى ، وأن يقدم شعراً جيداً - حتى لو اضطره الوزن إلى أن يأتي بكلمة قد تبدو أنها جاءت لإقامة الوزن .

فالخشو قلما يقع فيه شاعر مجيد ، ولا يمثل ظاهرة عامة في الشعر . وتحليل البنية اللغوية يجب أن يتم في ضوء خصوصية الدلالة ، وإصابة المعنى لا بمقياس خارج النص .

## ٢ - الاستدعاء :

وقد أشار إليه ابن رشيق ، وراه عيباً في الشعر وهو أن لا يكون للقافية فائدة إلا كونها قافية فقط فتخلو حيث لا ينبغي من المعنى<sup>(٢٩)</sup> .

ونحدث عنه قدامة بن جعفر في إطار عيوب اختلاف المعنى والقافية وقال عنه : أن تكون القافية مستدعاة قد تكلف في طلبها فاستعمل معنى سائر البيت .

ومن ذلك قول أبي تمام الطائي :

كالظبية الأدماء صافت فارتمت زهر القرار الغض والجشجانا  
حيث يرى قدامة « أن جميع هذا البيت مبنى على طلب هذه القافية وإلا فليس في  
وصف الظبية كثير فائدة ، لأنه إنما توصف الظبية بأنها ترتعى الجشجات إذا قصد نعمتها  
بأحسن أحوالها ، بأن يقال إنها تطلع الشجرة لأنها حيثئذ تكون رافعة رأسها » (٣٠) .  
ولاشك أن ابن رشيق وقدامة ينظران للشعر من خلال تلك النظرة النموذجية  
الضيقة التي تعمل المتعلق بصورة متعصفة فلا يسمح للشاعر بزيادة غير منطقية .  
ومن ذلك أن يؤتى بالقافية لأن تكون نظيرة لأخواتها في السجع ، لا لأن لها فائدة  
في معنى البيت ومنه قول أبي علي القرشي (٣١) :

ووقيت الخوف من وارثي والى وأبىسك صالِحاً رب هود  
فليس نسبة هذا الشاعر لله عز وجل إلى أنه رب هود أجود من نسبه إلى أنه رب  
نوح ، ولكن القافية كانت دالية فأتى بذلك السجع لا لإفادة معنى بما أتى به  
منه (٣٢) . ولكن ذلك يمكن أن يؤول في ضوء السياق وقصة هود عليه السلام  
وما تتضمنه من عبر خاصة .

والذي يلتفت نظرنا أن ابن رشيق وقدامة قد استشهدا لهذا الظاهر بنأذج من شعر  
شعراء غير مشهورين ، وهي شواهد مكررة قليلة ولا يمكن أن تكون شاهده على وجود  
ظاهرة في شعر تمتد عبر القرون ، انتظم آلاف الشعراء المجيدين .

ففى قدامة يقول في تعليقه على قول الشاعر على بن محمد صاحب البصرة (٣٣) :

وسابغة الأذيال زعف مفاضة تكشفهم مني البجاد المخطط  
يقول : فليس لأن يكون هذا البجاد مخططاً صنع في صفة الدروع وتجويد نعمتها  
ولكنه أتى به من أجل السجع (٣٤) .

ويقول ابن رشيق في نقده للبيت نفسه :

فلا أدري معنى هذا الشاعر في تخطيط البجاد ، وهذا أقل ما يقال في تكلف  
القوافي الشاردة إذا ركبا غير فارسها ، وراضها غير سائها <sup>(٣٥)</sup>

ولحن نرى أن صورة البجاد المخطط قد وردت إلى ذهن الشاعر متراكبة ، وليس  
بالضرورة أن يحىء وصف الشاعر صورة مطابقة للواقع ، فالصفة قد تغنى  
ولكن الموصوف لا يغنى عن الصفة ، ووصف البشبه به هنا - وفي غير ذلك من  
الشواهد - يمثل نوعاً من تحقيق الصورة .

### ٣ - التتميم :

التتميم : هو أن يأتي الشاعر بلفظة أو تركيب يتم به الوزن فيزداد المعنى تماماً  
واكتمالاً ، ويرى ابن رشيق أنه الوجه الحسن من الحشو ، أو ما يستجد منه ، حيث  
يقول في دراسته للحشو :

وقد يأتي في حشو البيت ما هو زيادة حسنة وتقوية لمعناه ، كالذي تقدم من  
التتميم ، والالتفات ، والاستثناء .

ومن ذلك قول عبد الله بن المعتز يصف خيلاً :

صببنا عليها ظلمين سياطنا فطارت بها أيدي سراع . وأرجلُ  
فقوله ظلمين-حشو أقام به الوزن ، وبالع في المعنى أشد مبالغة من جهته ، حتى  
علما ضرورة أن إتيانه بهذه اللفظة التي هي حشو في ظاهر الأمر أفضل من تركها ،  
وهذا شبيه بالتتميم <sup>(٣٦)</sup> .

والتتميم عند ابن رشيق : أن يحاول الشاعر معنى ، فلا يدع ، شيئاً يتم به حسنه إلا  
أورده وأتى به : إما مبالغة ، وإما احتياطاً واحتراساً من التقصير ، وينشدون بيت  
طرفة :

فسقى ديارك غير مفسدها صوب الربيع وديمة تهمني

لأن قوله ( غير مفسدها ) تتمم للمعنى واحتراس للديار بكثرة المطر<sup>(٣٧)</sup>  
ويرى أبو هلال العسكري أن التميم أو التكميل هو أن توفى المعنى حظه من  
الجودة ، وتعطيه نصيبه من الصحة .

ثم لا تغادر معنى يكون فيه تمامه إلا تورده ، أو لفظاً يكون فيه توكيده إلا تذكره .  
ومن ذلك قول عمر بن براق :

فلا تأمنن الدهر حراً ظلمته فما ليل مظلوم كريم بناثم  
فقوله - كريم - تتمم ، لأن التميم ينضى على العار ، وينام عن الثار ، ولا يكون  
منه دون المظالم تكبر<sup>(٣٨)</sup>

ولاشك أن الصفة هنا تخصيص ، والتخصيص ضرورى لتمام المعنى ، وليس تمام  
المعنى من قبيل الزيادة أو التحسين ، ولكنه من قبيل مراعاة مقتضى الحال تلك المراعاة  
التي تمثل شرطاً من شروط الكلام البليغ .

ويرى قدامة بن جعفر أن التميم هو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحكام  
التي تم بها صحته وتكمل بها وجودته شيئاً إلا أتى به ، مثل قول نافع بن خليفه الغنوى .

رجال إذا لم يقبل الحق منهم ويعطوه عاذوا بالسيف القواطع  
لما تمت جودة المعنى إلا بقوله : يعطوه وإلا كان المعنى منقوص الصحة<sup>(٣٩)</sup>

ولاشك أن ذلك يعنى أن الإطار الموسيقى يستلزم صحة البناء اللغوى وجودته  
ويرى القزوينى أن التميم هو : أن يؤتى فى كلام لا يورهم خلاف المقصود بفضله  
تفيد نكته كالمبالغة .

ومنه قول الشاعر<sup>(٤٠)</sup> :

إنى على ما ترين من كبرى أعرف من أين تؤكل الكتف

ومن التتميم ضرب من الاستثناء مثل قول محكان السعدي حين قلم للقتل :  
ولست وإن كانت إلى حبيبة بباك على الدنيا إذا ماتوت  
يقول ابن رشي : « فاستغنى ( وإن كانت إلى حبيبة ) استثناءً مليحاً ونوى التقديم  
والأنخير فلذلك جاز له أن يأتي بالضمير مقدماً على مظهره ، هكذا قال فيه أبو العباس  
المبرد »<sup>(٤١)</sup> وهو تعليل مقبول .

ومن التتميم الحسن قول امرئ القيس :

على هكل يعطيك قبل سؤاله أفانين جرى غير كز ولاوان  
حيث يرى ابن رشي أن قوله « قبل سؤاله » تتميم حسن لقوله أفانين جرى »<sup>(٤٢)</sup>  
ومن أمثلة التتميم قول النمر بن تولب :

لقد أصبح البيض الغواني كأنما يرين إذا ماكنت فيهن أجربا  
وكنت إذا لاقتهن بسلسدو يقن على النكراء أهلاً ومرحباً  
ويرى العسكري أن قوله : « على النكراء » تتميم ... ولو كانت بينه وبينهن معرفة لم  
ينكر له منهن أهل ومرحب »<sup>(٤٣)</sup>

وقد أورد البلاعون شواهد كثيرة لهذا النهج الذي يأتي فيه الشاعر بكلمة أو أكثر يتم  
بها الوزن ، فيزداد المعنى تماماً وإصابة وخصوصية .

فالتتميم يعنى تمام المعنى وكأله مع تمام الوزن أو هو المساواة في اكتمال الوزن  
والمعنى .

فالتتميم يمكن أن يكون هو الوجه الحسن للحشو أو هو مقابلته ، إذا سلمنا أن  
بعض الشعراء غير المجيدين يمكن أن يقعوا فيما يسمى بالحشو ، والتتميم من جهة أخرى  
يثبت خاصية إمكانية التجويد والإبداع في إطار الأوزان الشعرية .

#### ٤ - الإيصال :

وهو يقابل الاستدعاء فهو الوجه الحسن للاستدعاء مثلاً أن التتميم هو الوجه الحسن للحشو .

وعرفه أبو هلال العسكري بقوله : الإيصال هو أن يستوفى الشاعر معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه ..

ثم يأتي بالمقطع فيزيد معنى آخر به وضوحاً وشرحاً وتوكيداً وحسناً ..  
بأصل الكلمة من قولهم أوغل في الأمر إذا أبعد الذهاب فيه « (٤٤) » .

ويرى قدامة بن جعفر أن الإيصال : هو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية في ما ذكره صنع ثم يأتي بها لحاجة الشعر فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى في البيت كما في قول امرئ القيس :

كأن عيون الوحش حول خباتنا وأرحلنا الجذع الذى لم يشقب  
فقد أتى على التشبيه كاملاً قبل القافية ، وذلك أن عيون الوحش شبيهة به .  
ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكله « (٤٥) » .

وقد أورد قدامة الإيصال في إطار « نعت ائتلاف القافية والمعنى . وهو مع ما يدل عليه سائر البيت أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملاءمة لما مر فيه « (٤٦) » .

ومع قناعتنا بأن من القوافي ما يمثل لهذه الظاهرة فإننا نختلف مع تصور البلاغيين للأسلوب الشعري وللظاهرة الإبداعية .

وابن رشيق يقدم نماذج للإيصال الذى هو عنده « ضرب من المبالغة إلا أنه في القوافي خاصة لا يمدوها » (٤٧) .

وهو يتابع غيره من البلاغيين في تحليلهم لهذه الظاهرة .

ومن ذلك قول ذى الرمة :

قف العيس في أطلال مية واسأل رسوماً كأخلاق الرداء المسلسل  
يرى ابن رشيق أن كلام الشاعر قد تم « ثم احتاج إلى القافية فقال « المسلسل » فزاد شيئاً فيه » (٤٤٨) .

ويرى العسكري نفس الرأي (٤٤٩) .

ويرى القزويني : أن الإيغال هو ختم البيت بما يفيد نكته يتم المعنى بدونها » (٤٥٠) .  
ولو تأملنا الصورة السابقة لوجدنا أن صورة « الرداء المسلسل » صورة واحدة متراكبة وهي التي يعنها الشاعر وهي التي شغلته ولفتت نظره صفة وموضوعاً .  
أما قضية تمام المعنى فإنها قضية في حاجة إلى إلقاء بعض الضوء ، فالمعنى ذو مستويات . مستوى تتم به الفائدة الإنسانية ، ومستوى تتم به البنية الشعرية . ومع قناعتنا بأنه لا بد لتمام الثانية من تمام الأولى ، فإن المستوى الشعري لا ينحصر في تمام الفائدة « إنشادياً » وإنما هو يتطرق إلى آفاق أوسع ، فكل وصف أو إضافة أو تفصيل أو تفسير له دلالته الخاصة .

وليس المهم معرفه أين كان الشاعر قادراً على انتمام المعنى ، وإنما المهم الكشف عن دلالة هذا التركيب في صورته التي جاء بها ، وما إذا كان حذف بانية من بوانيه يؤثر في هذا التركيب وفي دلالته أم لا ، ولو حصرنا أنفسنا في إطار الفائدة الإنسانية لما كان هناك بالضرورة - بناء شعري ، لأن الشعر كله قائم على التوسع في البناء اللغوي وهو توسع يرتبط بالبناء المعنوي والإطار الموسيقي معاً .

وهذه بعض النماذج التي رأى فيها الدارسون إيغالاً ، نعرضها لنرى صورة من ذلك التوازن بين الإطار الموسيقي والبناء اللغوي للشعر .

ومن ذلك قول الخنساء :

وإن صخرأً لشأم الهداة به كأنه عَلمٌ في رأسه نار

ويرى القزويني : أن في البيت إيغالاً ، فالشاعرة لم ترض أن تشبه بالعلم الذي هو الجبل المرتفع المعروف بالهداية حتى جعلت في رأسه ناراً<sup>(٥١)</sup> .

ولاشك أن هذا يشكل فضيلة للوزن ، حيث إنه بتمام الوزن اكتمل المحتوى الشعري اكتمالاً حسناً وتحققت الصورة واستغرقت عناصرها .

فلم يكن تمام الوزن على حساب المعنى ولم يحدث تدافع بين الإيقاع والبنية اللغوية أرب بين الوزن والمحتوى الشعري ، ومن هنا فليس نغمة ضرورة تركيبية ، لأن إتمام الوزن يسير متوازياً مع إتمام المعنى في إطار الأداء الشعري ذي المستوى المتميز ، ولو جعل التتميم أو الإيغال الشاعر يسف أو يهبط في أدائه الشعري لكان حشواً أو ضرورة فالخشو إتمام دون مخالفة ، والضرورة إتمام مع مخالفة من جهة أو أكثر كما سنرى .

وصورة الجبل الذي في رأسه نار هي المعادل الموضوعي لصخر ، وهي التي وضعها الشاعرة في اعتبارها ، ولستنا بإزاء زيادة ، وإنما نحن بإزاء تحقيق الصورة وهذا ما يمكن أن يقال بالنسبة لكثير من نماذج الإيغال التي قدموها .

فمن ذلك قول الأعشى :

كنا طيحٍ صخرة يوماً ليوهنا فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل  
يقول العسكري : ثم الكلام عند « يضرها » فلما احتاج إلى القافية قال : وأوهى قرنه قراد معنى<sup>(٥٢)</sup> .

ولاشك أن الصورة متكاملة ، صورة الوعل الذي ينطح الصخرة ليوهنا فيحطم

قرنه ، ولم يصرح الشاعر في البدء بنوع الحيوان الذي ينطح الصخرة ولهذا فإن ذكره لا يميل زيادة ، فضلاً عن أن « أوهى قرنه » إضافة للمعنى .

ولو قال الشاعر :

كالوعل ينطح صخرة ليوهنا فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل



لما كان في تكرار لفظه الوعل زيادة ، وإنما هو نوع من رد الأعجاز على الصدور ،  
واسترجاع المتحدث عنه لزيادة حضوره .

ومن ذلك قول ذى الرمة :

أظن الذى يجدى عليك سؤالها دموعاً كتبديد الجمان المفصل  
فالعسكري وابن رشيق يريان أن قوله « المفصل » إيغالا حيث تم كلامه -  
بالجمان - ثم قال المفصل فزاد فيه «<sup>(٥٣)</sup>  
ومنه أيضاً قول امرئ القيس :

كأن عيون الوحش حول خباتنا وأرحلنا الجزع الذى لم يتقب  
ويرى محمد بن على الجرجاني أن قوله : لم يتقب زيادة على التشبيه فكمل  
له «<sup>(٥٤)</sup>

ويرى العسكري أن قوله - لم يتقب - يزيد التشبيه تأكيداً لأن عيون الوحش غير  
متقببة «<sup>(٥٥)</sup>

ومع أن هذا يلفت نظرنا إلى ميزة الوزن وتوافق الإطار الموسيقى مع المحتوى  
الشعري ، فإن هناك مأخذاً في أسلوب تناول القدماء لهذه الظاهرة ، حيث يفصلون  
فصلاً غير موضوعي بين المبنى والمعنى ، بصورة تجعل الشعر أقرب إلى الصنعة اللفظية  
منه إلى الإبداع .

فقد أشرنا إلى أن الصفة تخصص الموصوف وتحدد دلالاته ، ومن ثم فإن المعنى لا يتم  
بغيرها ، فالموصوف لا يغنى عن الصفة ، وإن كانت الصفة تغنى عن الموصوف ، ولهذا  
فإن وجود الصفة ليس زيادة للتحسين وإنما ضرورة يقتضها الحال ، أو المقام ، أو  
السياق ، وهى في بيت امرئ القيس جاءت لتحقيق الصورة .

ومثل ذلك تحليلهم لقول امرئ القيس :

إذا ما جرى شأوين وابتل عطفه تقول هزير الريح مرت بآتاب

فالتشبيه قد تم عند قول : هزى الريح ، وزاد بقوله : مرت بآثاب<sup>(٥٦)</sup>

ومثل ذلك قول مسلم بن الوليد :

إذا ما علت منا ذؤابة شارب تمشت به مشى المقيد فى الوحل

فقد زاد : المقيد فى الوحل<sup>(٥٧)</sup>

وهى زيادة تم بها المعنى .

وهو مثل قول الأعشى<sup>(٥٨)</sup> :

غراء فرعاء مصقول عوارضها تمشى الطوبى كما يمشى الوجى الوحل

فالوحل إيغال ، وهو ضرورى لاكتمال الصورة الشعرية .

ومثله قول الطرماح العقيلي يصف فرساً بسعة المنخر :

لا يكتم الربو إلا ريث يخرج من منخر كوجار الثعلب الخرب

فالتزيادة فى « الخرب » .

وهى صفة تم بها الصورة .

ومثله قول الشاعر :

ألوى حيازيمى بهن صباية كما تتلوى الحية المشرق

فقوله المشرق إيغال<sup>(٥٩)</sup> وهى صفة تم بها الصورة ومنه قول جرير<sup>(٦٠)</sup> :

بات السهبرزدق عائراً وكأنه قعر تهاوره السقاة معار

فالإيغال فى قوله : معار .

ومنه قول النجاشي<sup>(٦١)</sup> :

لما أتانى ما يقول ودونه مسيرة شهر للمطى المفرد

ومنه قول مروان بن أبي حفصة :

هم القوم : إن قالوا أصابوا وإن دعوا أجابوا وإن أعطوا أطابوا وأجزلوا  
فقوله وأجزلوا يقال<sup>(٦٧)</sup> .

وهو عطف أتم به الشاعر للمعنى مع تمام الوزن .

فالإيغال في الشواهد التي عرضها البلاغيون يكون في القافية وكثيراً ما يكون صفة أو  
ما يشبه الصفة أو معطوفاً أو تكراراً لكلمة وقد يأتي متعدياً .  
ومن ذلك قول بشار بن برد<sup>(٦٨)</sup> :

وغيران من دون النساء كأنه أسامة / ذو الشيلين / حين يحوج  
ف ذو الشيلين ، وحين يحوج يقال .

ويرى ابن رشيق أنه ليس بين التتميم والإيغال كبير فرق ، إلا أن الإيغال في القافية  
لا يبدوها ، والتتميم في حشو البيت<sup>(٦٩)</sup> .

وهو يكشف عن علاقة بين الإطار الموسيقى وتمام المحتوى الشعري واكتال المعنى ،  
فاللحن الجيد لا يتم إلا في شكل جيد واكتال الشكل منطلق لتضجح المحتوى وكماله .  
٥- الاعتراض أو الاستدراك :

وهو عند ابن رشيق : اعتراض كلام في كلام لم يتم .. ثم يرجع إليه فيتمه<sup>(٧٠)</sup> .  
ومن ذلك قول كثير عزة :

لو أن الباخلين - وأنت منهم - رأوك تعلموا منك المطالا  
ف قوله وأنت منهم اعتراض كلام في كلام<sup>(٧١)</sup> .

ومن ذلك قول النابغة الجعدي :

ألا زعمت بنو عبس بأنني - ألا كذبوا - كبير السن فاني  
ف قوله « ألا كذبوا » اعتراض يمكن أن يقوم المعنى بثبوته - إسناداً - .

ومن حيث البناء النحوي للجملة حيث إن هذا الجملة الاعراضية فصلت بين إسم  
إن وخبرها ولأنها لا تدخل بأى صفة غير الاعراض فى بناء الجملة صنفوها من الجمل  
التي لا محل لها من الإعراب .

أما من جهة المعنى الذى عبر عنه الشاعر فإنها أفادت خصوصية فى المعنى ، وقد  
وضعه القزوينى ضمن الإطبات ، ويرى أنه :

أن يؤتى فى أثناء الكلام ، أو بين كلامين متصلين معنى ، جملة أو أكثر لا محل لها  
من الإعراب لنكتة سوى ما ذكر فى التكيل (٢٧) .

ومنه الدعاء كقول المتنبي (٢٨) :

وتحقر الدنيا احتقار مجرب يرى كل ما فيها - وحاشاك - فانيا  
فإن قوله وحاشاك - دعاء حسن فى موضعه .

والتنبيه فى قول الشاعر (٢٩) :

واعلم - فاعلم المرء ينضعه أن سوف يأتى كل ما قدرا  
فقوله : « فاعلم المرء ينضعه » اعتراض يفيد التنبيه والتعليل للطلب .

والمطابقة مع الاستعطاف كما فى قول أبى الطيب المتنبي (٣٠) :

وخفوق قلب لو رأيت لميه يا جنى - لرأيت فيه جهنما  
فقوله « يا جنى » مطابقة مع (جهنم) وهو اعتراض يفيد الاستعطاف .

ومنه التنبيه على أمر فيه غرابة كما فى قول الشاعر :

فلا هجرة يدو - وفى اليأس راحة ولا وصله يبدو لنا فكارمه  
فإن قوله : « فلا هجرة يدو » يشعر بأن هجر الحبيب أحد مطلوبيه ، وغريب أن  
يكون هجر الحبيب مطلوباً للمحب فقال وفى اليأس راحة لينبه على سببه (٣١)

فالاعتراض يشبه التتبع من حيث إنه اعتراض ذو فائدة يأتي في حشو البيت ، وهناك من يخلط بين الاعتراض والاكثفات ، وقد حدد العسكري المصطلحين تحديداً واضحاً فقال في تعريفه للاعتراض : ( إن الاعتراض هو اعتراض كلام في كلام لم يتم ثم نرجع إليه قيمته ) كما أوضحنا .

#### ٦ - الاكثفات :

أما الاكثفات فإنه يختلف عن الاعتراض من حيث إن الاكثفات هو أن يفرغ التكلم من المعنى فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره<sup>(٧٧)</sup> ومن ذلك قول جرير<sup>(٧٨)</sup> :

أتسنى إذا تودعنا سليمى  
بعود بشامة سقى البشامُ  
فقد دعا للبشام بعد أن انتهى من جملته ، فالاكثفات هنا يشبه الإيغال من حيث تمام البيت به وزيادة معناه .  
ومن ذلك قول الشاعر<sup>(٧٩)</sup> :

طرب الحمام بنى الأراك فشاقي  
لازلت في عليل وأبلى ناضر  
فالشرط الثاني للثبات دعا فيه الشاعر للحمام .  
ومنه قول الآخر<sup>(٨٠)</sup> :

لسقد قتلت بنى بكر برهم  
حتى بكيت وما يبكي لهم أحد  
فقوله - وما يبكي لهم أحد - الثبات .  
وقد يأتي الاكثفات في حشو البيت .  
ومن ذلك قول حسان<sup>(٨١)</sup> :

إن القى ناولتني فرددتها  
قُتِلْتُ قُتِلْتُ فهاتها لم تقتل  
فقوله - قُتِلْتُ - الثبات .

وهناك ضرب آخر من الاكتفات : وهو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى وكأنه يعترضه شك ، أو ظن أن راداً يردُّ قوله أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً إلى ما قلعه ، فليماً أن يؤكد ، أو يذكر سببه ، أو يزيل الشك عنه ، ومثاله قول المفضل الهذلي :

تبين صلاة الحرب منّا ومنهم إذا ما التقينا والمسلم بادن  
فقوله - والمسلم بادن - رجوع عن المعنى الذي قلعه ، حتى بين أن علامة صلاة الحرب من غيرها أن المسلم بادن والمحارب ضامر (٧٧) .

وهذا الاكتفات جاء كالإيغال ، حيث تم به المعنى والمبنى فجاءت الثقافية جزءاً من هذا التسميم وإن كان الإيغال يختلف عنه من حيث العلاقة بالكلام السابق له .  
ومنه قول حنير بن ربحان (٧٨) :

معازيل في الهيجاء ليسوا بزيادة مجازيع عند البأس ، والحر يصبر  
فالحر يصبر التقات وهو في نفس الوقت قد تم به مبنى البيت فالاكتفات كالاغراض كلام يزداد لإتمام المبنى فيزيد به المعنى ويستقيم الوزن .

وإذا كان الإيغال يشبه الاكتفات في أنها تتم في أواخر الأبيات فإن الإيغال يتصل ببناء الجملة التي جاء تتمبهاً لها اتصالاً شبه معنوي ، أما الاكتفات فإنه يشبه الاغراض من حيث إنه قد يأتي استنراكاً أو تعليلاً أو بياناً للمفارقة معنوية ، أما الإيغال فإنه يأتي وصفاً أو تحقيقاً أو تكليلاً للمعنى السابق .

وهذه قصيدة لعمر بن قتيبة الشاعر الجاهلي تبين فيها بعض الظواهر السابقة يقول فيها (٧٩) :

- ١- نأثك أمامة إلا سؤالا وإلا خيالاً يوافي خيالاً
- ٢- يوافي مع الليل ميعادها ويأتي مع الصبح إلا زيالاً
- ٣- فذلك تبدل من ودعا ولو شهدت لم تواثر النوالاً

- ٤- وقد ربح قلبي إذ أعلنوه  
٥- وحث بها الحاديان النجاء  
٦- بوازل تحدى بأحداجها  
٧- فلما نأوا سبقت عبرتي  
٨- تراها إذا احتنبا الحاديان  
٩- فبالظلم بدلت بعد المجير  
١٠- وفيهن خولة زين النساء  
١١- لها عين حوراء في روضة  
١٢- وتجري السواك على بارو  
١٣- كأن الدمام بعيد المنام  
١٤- كأن الذوايب في فرعها  
١٥- ووجه يحار له الناظرون  
١٦- إلى كفل مثل دعص النقا  
١٧- فيات وماتت من ودعا  
١٨- وكيف تبين حبل الصفا  
١٩- فقي يتنى المجد مثل الحسا
- وقيل أجدر الخليط احتالا  
مع الصبح لما استثاروا الجمالا  
ويحدين بعد تعالروا  
وأدرت لها بعد سجل سجالا  
بالخيت يرقطن سراً عجالا  
وبعد الحجال ألفن الرحالا  
زادت على الناس طرا جمالا  
وتقرو مع النبت أرطى طولا  
تخال السيلال وليس السيلال  
علتها، وتسقيك عذبا زلالا  
حبال توصل فيها حبالا  
يخالونهم قد أهلوا هلالا  
وكف تقلب بيضا طفالا  
قبالاً ولا مايساوى قبالا  
من ماجد لا يريد اعتزالا  
م أخلصه القين يوماً صقالا

فالتنم والايغال في القصيدة يبدوان بصورة لافتة للنظر على هذا النحو :

- ١- يوافي غيالا  
٥- لما استثاروا الجمالا  
٧- بعد سجل  
١٠- على الناس طراً  
١٢- وليس السيلال  
١٤- توصل فيها حبالا  
١٦- طفالا  
١٨- لا يريد اعتزالا
- ٤- احتالاً  
٦- بعد تعالروا  
٩- سراً عجلاً  
١١- في روضة .. طولاً  
١٣- زلالاً  
١٥- هلالاً  
١٧- ولا مايساوى قبالاً  
١٩- يوماً صقالاً

فهذه جميعاً جاءت تمييزاً للبناء اللغوي ، حتى يكتمل الوزن فرضاً ، وقد جاء بعضها في حشو الأبيات ، والبعض الآخر في القافية ، وهي عندما أتت الوزن ، اكتمل بها المعنى وزاد خصوصية وحسناً .

وقد جاءت في إطار مقتضى الحال فأصاب بها الشاعر معنى يزيد المحتوى اكتمالاً ، وليس اكتمال المعنى زيادة يمكن الاستغناء عنها فرضاً فالذي يهنا هو ما انتهت إليه البنية الشعرية .

والشاعر المجيد يستطيع أن يوائم بين الوزن والمحتوى الشعري .

وإذا كانت وجهه نظر بعض الدارسين تمثل في اعتبار التسميع والإيقال وغيرها وسائل أو ظواهر من ظواهر الإطناب ، استخدامها الشاعر ليحقق التناسب بين المعنى والمبنى ، أو بين المحتوى والوزن ، فإننا من وجهة نظر موضوعية ننظر إلى التركيب بوصفه وحدة ، أو بنية لغوية ذات عضوية خاصة ، بمعنى أن الذي يمكن أن يعتبره البعض حشواً أو تمييزاً قد يكون هو المحور الذي سبق إليه ذهن الشاعر ، فالصورة تأتي وحدة واحدة دون هذا التجزئ الذي يقحمه عليها الدارسون .

وإذا كنا قد رأينا أن الحشو الذي لا فائدة منه ، يكاد يكون معدوماً - فيما عرضه الدارسون من شواهد - فإننا نرى أن ما أشار إليه الدارسون من تسميع وإيقال والتفات واعتراض يمثل شواهد على أن الإطار الموسيقي للشعر العربي ليس قيداً على الإبداع ، بل إنه في أكثر الأحيان يطلق كوامن الإبداع ويفجر طاقات اللغة ، فنجد أن إنجام المعنى يُتمّ المبنى ، والوزن يزيد البنية الشعرية تفرداً ويجعلها نسيجاً متميزاً وممتازاً في آن واحد .

ومن هنا فإننا نرى أن الإطار الموسيقي حتى في هذه النماذج التي يبدو فيها الشاعر قد انتهى من بنائه اللغوي ، أو للمعنى ، قبل تمام الوزن والتي يأتي فيها بكلمة أو أكثر يتم بها المعنى - حتى في هذا النماذج تبدو قابلية الوزن للتوافق مع البناء اللغوي غير محدوده ، فالشاعر المجيد يمكن أن يصل إلى مستويات متميزة من الإبداع ما دامت لديه القدرة والأدوات الفنية - في إطار محور الشعر العربي أو ما نسميه بالشعر العمودي .



## ب - في الشعر الحر :

إذا بحثنا في الشعر الحر وجدنا فيه نفس الظواهر السابقة من حشو وتتميم وإيغال ، وغير ذلك مما يتم به الشاعر الوزن ، لأن هذه الظواهر لا تأتي فقط لإتمام الوزن ، من حيث عدد التفعيلات وطول البيت ، وإنما تأتي لإحداث التوافق الذي يريده الشاعر لتشكيله ويسترجبه التشكيل الشعري ، ومعنى ذلك أن الشاعر يستخدم مثل هذه التقنيات ليستقيم الوزن لا لتكامل الوزن فقط ، ولهذا فإن الشاعر في الشعر الحر يستخدمها سواء في حشو السطر أو في نهايته حتى يستقيم الوزن ، ومن ذلك قول صلاح عبدالصبور<sup>(٨٠)</sup> :

يتجمعون على موالد السهر الفقير ، معذبين ومطرقين .  
السمع سقياهم ، ونخيزهم التأوه ، والأنين .  
يلقون - بين اللمعتين - زفير أسئلة .  
نحشش مثل أوراق الخريف الذابلات

فوصف الشاعر لموالد السهر بالفقير وكذلك الحال معذبين ، تتميم وإيغال ، وكذلك « الأنين » والذابلات ، وبين اللمعتين زفير . ولكننا لو تصورنا الأسطر بدون هذه الإضافات لوجدنا أننا لسنا بإزاء حشو تتطلبه فقط ضرورة البناء الموسيقي ، وإنما بإزاء بوائى موضوعية لا يستقيم المحتوى المعنوي بدونها ، كما وجدنا في الشعر العمودي . ومن ذلك قول الشاعر أحمد سويلم<sup>(٨١)</sup> :

أعرف الآن أن السماء معيآ بالسحاب الكذب  
أعرف الآن أن الرياح تحت ذاكرات الكذب .  
أن زيت المصابيح في الطرقات خبا ... واحتجب  
أن ماء الضروع تبخر في أرضنا ... واحتجب .

فالكلمات : الكذب .. واحتجب .. زيلت للقافية فهي إيغال ، ولكنها كملت المعنى ، ومن هنا نرى أنها جاءت تنميما للمعنى في المقام الأول ، لأن

الوزن يستقيم بدونها فوزن كل منها على حدة « فاعلن » ولو اسقطنا هذه التفعيلة لما تأثرت أسطر المتدارك لكن الشاعر حافظ عليها لا من أجل الوزن فقط وإنما من أجل المعنى أيضاً ، على الرغم مما يبدو ظاهراً من زيادتها . ومن ذلك قول عبد الوهاب البياضي (٨٢) :

تنشوق طعم الفتح وحيداً ، تجاز الألق بنار الشعر .  
السزقاء .

تقمص روح الأجداد .

تعب نهرأ بعد البحر ، ويغمرأ بعد الصحراء .

سيفك ومض البرق وخيمتك الغابات العنراء .

فالزرقاء ، بعد الصحراء ، العذراء ، جاءت للقافية وتم بها المعنى فهي إيغال ، وقد أعطت للأسطر إيقاعها الشعري وخلصتها من الثرية . وقد كان الشاعر قادراً على الاستغناء عن هذه القوافي ولكنها ، هنا لا تمثل مجرد تكميم للإيقاع ، وإنما هي أيضاً تكميم للمعنى .

ومن ذلك قول نزار قباني (٨٣) :

أوقفوني .

وأنا أضحك كالمجنون وحدي .

من خطاب كان يلقيه أمير المؤمنين ..

كلفتني ضحكك عشر سنين .

فالشاعر قد جاء بلفظة - وحدي - في السطر الثاني استكمالاً للوزن وللتفعيلة فاعلاتن ، وأدت اللفظة وظيفة في البناء للمعنى ، ولكن اللافت للنظر أن الشاعر ضحى بالقافية التي يمكن أن تتحقق ، لو كان انتهى بالسطر عند « المجنون » من أجل استكمال الوزن والمعنى . وهذا يجعلنا نتنبه إلى أن الشاعر قد يترك القافية استكمالاً للوزن .

وقد يزيد الشاعر حرفاً أو حرفين من حروف العطف أو الاستئناف أو التنبية أو تنكيده .. ليقيم الوزن .

ومن ذلك قول الدكتور أحمد مستجير<sup>(٨٤)</sup> :

ها هنا حيث التقينا من سنين .

نيتني يا حب ما كنت سألتك .

فلقد أطرقت فجأة .

تم مهممت بصوت يشبه الظل على الموج البطئ .

فالحرفان : ها ، الفاء في فلقد يكملان الوزن إلى جانب دلالتها في السياق . كما  
ملاحظ أن قوله : يشبه الظل على الموج البطئ يمثل نوعاً من التثمين المعنوي  
وإيقاعي .

ومن ذلك قول فاروق شوشة<sup>(٨٥)</sup> :

هــ يسنى ! ...

هــ رل صوتك الندى في دمي .

هــ نبث أثرياً ... أضمه واحتمى .

هــ نه تلق أيامي ... تصب في غدى .

هــ نهق من أعماق نبع دافئ القرار .

هــ نهمس ضمخى هنيةً .. وطار .

هــ نهق خافقى الملح واستدار .

هــ نهست ألمس النداء باليد .

هــ نهودع الليل حديث مطلع النهار .

هــ نهسك الرطب ما يزال في فمي .

هــ نهشأن تاريخ صنعته بألف موعد .

هــ نهيت طفولياً ، برئ السم ناعم الإزار .

فالنهايات : في دمي ، وأحتسى ، تصب في غدي ، القرار ، وطار ، واستند ،  
باليد ، ما يزال في فسي ، بألف موعد .. تمثل هذه النهايات تنميماً معنوياً وهي في  
نفس الوقت قوافي للأسطر الشعرية .

وقد يأتي التتيم في حشو السطر الشعري المألوف .

ومن ذلك قول نزار قباني<sup>(٨٦)</sup> :

وجلس في ركن ركن .

تسرحين .

وتقطع العطر من قارورة ، وتعلمدين .

لحنًا فرنسي الرنين .

لحنًا كأيامي حزين .

قلمك في الحنف المقصب .

جدولان من الحنين .

فالكلمات : ركنين ، تسرحين ، وتعلمدين ، الرنين ، حزين ، المقصب ، من  
الحنين . جاءت لإتمام الوزن والقافية ، وهي في نفس الوقت تمثل تنميماً للمعنى  
وإيظالا .

ومن ذلك قول فاروق شوشة في قصيدته اعتراف بديوان إلى مسافرة :

يا عجبلي .

مضى أراك تنفض البلى الذي أصابنا معاً .

أصابنا فأوجعنا .

تعيدنا لجوهر الحياة في عروقنا .

تقول أنت كلمتك .

تسمعي حكايتك .

تزيل عارنا ... غبار عصرنا .

لأن حقدنا نما وأمرعا .

مضى أراك قد خطوت خطوتك .

مدحت للحياة عزمةً يعمق بأسنا .

فإنهايات هنا تمثل تنفيماً معنوياً ، أو إيغالاً بمعنى أدق ، كما أنها تمثل تكيلاً للمعنى وللوزن معاً .

وهناك أمثلة كثيرة ، يمكن أن نستشهد بها على وجود هذه الظواهر ، من حشو واستدعاء وتتميم وإيغال في الشعر الحر ، مثلما وجدناها في الشعر العمودي .

وهي ظواهر تؤكد أن الأساس الإيقاعي للشعر العربي بنوعيه واحد ، ونجعلنا نراجع أنفسنا ، قبل إصدار قرارات أو آراء تدلن فيها الإطار الموسيقي للشعر العمودي ، أو الشعر الحر .

كما أنها تلفت نظرنا إلى الفهم الخاطئ لمعنى العضوية في الشعر ، فالعضوية الشعرية ليست هي تلك التي تنتظم الكائنات ، وإنما هي عضوية لغة ومعان ، لها من المرونة ما لهذه اللغة ولهذا المعاني ، هي عضوية إبداع مخلوق لا يصل للكمال الذي يفترضه البعض ، ولهذا فإنها عضوية نسبية ، قد نستطيع أن نغير من نظامها أو شكلها دون أن نكون قد هدمنا العمل الأدبي ، كما سنرى في دراستنا للشعر الحر .

بل إن الشاعر نفسه يعرف ذلك من خلال عملية الإبداع والمراجعة والتصحيح والتفحيح لقصائده سواء أكان الشعر عمودياً أو حراً .



ثانياً : ظواهر تمام الإطار الموسيقى دون البناء اللغوى

---

## في الشعر العمودي والحر التضمين والتدوير والاستدارة

قبل أن نتناول الشعر الحر ، نرى أن نقدم دراسة موجزة لهذه المصطلحات ، حيث إنَّها أصبحت أكثر شيوعاً في الشعر الحر ، وحيث اختلفت مظهراً متميزاً عما هي عليه في الشعر العمودي .

### ١ - التضمين :

جاء في اللسان « المضمن من الشعر : ما ضمته بيتا ، وقيل لم تتم معاني قوافيه ، إلا بالبيت الذي يليه » (٨٧) .

وفي الكافي « التضمين هو أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني » (٨٨) .  
ومنه قول الشاعر (٨٩) :

يا ذا الذي في الحب يلجى أما	واقفه لو حملت منه كما
حملت من حب رخييم لا	لمت على الحب فلنرتي وما
أطلب إلى لست أدري بما	قتلت إلا أننى بينما
أنا بباب القصر في بعض ما	أطلب من قصرهم إذ رمى
شبهه غزال بسهام فما	أخطأ سهما ، ولكئنا
عيناه سهمان له كلما	أراد قتلى بهما سلما



وقد جاء في الحكم أن المضمن من أبيات الشعر ما لم يتم معناه إلا في البيت الذي بعده ٩١ .

فأليست ينتهي قبل أن تنتهي الجملة ، والبيت التالي لا يبدأ مع بداية الجملة حيث تبدأ الجملة في البيت السابق له ، بل إن الشطر الواحد لا يستقل من حيث بناء الجملة عن الشطر الثاني ، ولا شك أن هذا التلويز يحدث نوعاً من التلاحم والاستمرارية الإيقاعية واللغوية ، لكنه مع ذلك يحدث نوعاً من التدافع بين الإيقاع والبناء اللغوي ، ولو أعدنا كتابة الأبيات بطريقة النثر لوجدنا أن القافية قد اختضت بين السطور . ولابن المعتز قصيدة مضمنة مدورة لا تقرأ إلا متصلة الأبيات وهي تشبه القصيدة المشورة الدائرية التي يكتبها بعض الشعراء كالياني ، من بعض الوجوه . يقول ابن المعتز ٩١ :

يا نفس وبحك طال ما	أبصرت موعظة وما
نفسمتك فآخشي وانتهى	وعليك بالتقوى كما
فعل الأئام الصالحو	ن وبادرى فلربما
سلم المبادر واحذرى	يا نفس من سوف فما
خددع الشقى بمثلها	إياك منها كلما
ناحت مكايدها ضمير	ك إنما هي إنما
خطر وكسم قتلت وأهـ	لكت النفوس وقلما
نسخي أمانها إذا	خضر الردى وكأنما
لم يحى من لاقى مني	ته فيا عجباً أما
في ذاك مـ مـ مـ ولا	شاف بقصر من عما
فالأبيات متصلة اتصالاً عضوياً .	

والجملة لا تنتهي بانتهاء البيت والقافية ، ويمكن أن تكتب الأبيات بصورة تشبه القصيدة المدورة من الشعر الحر على هذا النحو « يا نفس وبحك طالما أبصرت موعظة ، وما نفعتك ، فأخشي وانتهى عليك بالتقوى كما فعل الأئام الصالحون وبادرى ،

فلربما سلم للبادر ، واحذرى يا نفس من سوف ، فبا خدع الشق ببثها ، إياك منها كلما  
ناحت مكايدها ضميرك ، إنما هي إنما خطر .

وكم قتلت وأهلكت النفوس وقلما تقي أمانها إذا حضر الردى ، وكأنما لم يجي من  
لاقي منيته فبا عجباً أما في ذاك معتبر ولا شاف يقصر من عا .

فنحن لا نشعر بأثر القافية لأنها لا تأتي مع نهاية الجملة .

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن القصيدة المدورة هي من اختراع القدماء  
لا المحدثين .

## ٢ - الاستدارة :

هي أن تتوالى مجموعة متلاحمة من الأبيات تجري على نظام منسق يقوم فيه كل  
بيت بنفسه في معناه ، ولكن المعنى العام لا يتم إلا بالبيت الأخير<sup>(٩٢)</sup> .

وهناك أنماط كثيرة للاستدارة في الشعر القديم .

ومن ذلك قول امرئ القيس<sup>(٩٣)</sup> :

لعمري لقوم قد نرى أمس فيهم مرابط للأمهار والعكر الدثر  
أحب إلينا من أناس بقنة يروح على آثار شائمهم السمر

فقد ورد المبتدأ في البيت الأول « قوم » وجاء الخبر في أول البيت الثاني « أحب » .

ومنه أيضاً قول امرئ القيس<sup>(٩٤)</sup> :

أبعد الحارث الملك ابن عمر وبعد الخير حجر ذى القباب  
أرجى من صروف الدهر لنا ولم تغفل عن الصمم المضاب

الجملة تبدأ من أول البيت الأول ، وتنتهي في نهاية الشطر الأول من البيت  
الثاني ، حيث تعلق الظرف الذي جاء بعد أداة الاستفهام بالفعل الذي ورد متأخراً .

ومن ذلك قول الأعشى<sup>(٩٥)</sup> :

وأبيض كالسيف يعطى الجزيل يحود ويغزو إذا ما عدم  
تضيف يوماً على ناره من الجود في ماله احتكم  
فالجملة تبدأ من وأبيض ، وتنتهى بنهاية الشطر الأول من البيت الثانى .  
ومن أنماط الاستدارة : الشطر المطول .

ومنه قول الأعشى أيضاً<sup>(٩٦)</sup> :

فإن تك لعمى يا قتل أضحت كأن على مفارقها ثغاما  
وأقصر باطل وصحوت حتى كأن لم أجر في ددن غلاما  
فإن دوائر الأيام يغنى تتابع وقعها الذكر الحساما  
فقد وردت جملة الشرط في أول البيت الأول وانتهت في آخر البيت الأخير .  
ومن ذلك ما يسمى بالمفاضلة التمثيلية ، حيث يأتي الشاعر بالمبتدأ مسبوقاً بما  
النافية ثم يسرسل في وصف هذا المبتدأ وبعد ذلك يأتي الخبر على وزن أفعل التفضيل  
مجروراً بالباء الزائدة .

ومنه قول المرقش الأصغر<sup>(٩٧)</sup> :

وما قهوة صهباء كالمسك ريحها نعل على الناجود طوراً وتقدح  
ثوت في سباء الدن عشرين حجة يطان عليها قرمد وتروح  
سباها رجال من يهود تباعدوا لجلان يدينها من السوق مريح  
بأطيب من فيها إذا جث طارقا من الليل بل فوها ألد وأنصح  
فالمبتدأ « قهوة » والخبر « أطيب » ولا شك أن الاستدارة هنا وفي النماذج الأخرى  
تقترب من التضمين وتتميز عنه في نفس الوقت ، من حيث إن الجملة التي كان من  
المقدر لها أن تنتهى بنهاية القافية ، تتجاوز القافية إلى أول البيت التالى دون تدافع بين  
الوزن والتركيب .

وأما التضمين فأغماط كثيرة فقد يأتي اسم إن في القافية ويأتي خبرها في أول ذلك كما رأينا في تضمين النابتة عند دراستنا لحيوب القافية .

ومن ذلك أن يأتي الموصول في القافية وتأتي صلته في أول البيت الثاني كقول

الأعشى (٩٨) :

فله عينا من رأى من عصابة أشد على أيدي السعاة من التي  
أنتهم من البطحاء يرق بيضها وقد رفعت راياتها فاستقلت  
وقد يأتي الفعل أو اسم الفعل ، في آخر بيت ويأتي المفعول به في أول تاليه ومنه قول النابتة (٩٩) :

ألكني ياعيين إليك قولاً ساهديه إليك ، إليك عني  
قوافي كالسلام إذا استمرت فليس يرد منذهبها التظني  
وقد يأتي الفعل في القافية ويأتي الفاعل في أول البيت التالي كقول الأعشى (١٠٠) :

فتنازعا سر الحد حيث فأنكرت فنزا بها  
عضبُ اللسان متقن فطن لما يعنى بها  
فغضب فاعل للفعل نزا الذي جاء جزءاً من القافية .

وقد ورد في اللسان نموذجاً فصل فيه الشاعر بين الجار والمجرور .

ومن ذلك قول القُلاخ لسوار بن حيان المنقري (١٠١) :

ومثل سوار رددناه إلى .

إدرونة ولوم إصه على .

الرغم موطوء الجحى منللا .

فالتضمين فصل عنصرين يجب وصلها ، والفصل ملحوظ هنا أكثر من الاستدارة كما أن التضمين لا يكون فيه الفصل عن طريق حشو كأن يعطف على الركن الأول أو

يوصف ، ولكنه مجرد فصل يكون فيه العنصر الأول من الجملة في آخر البيت الأول والعنصر الثاني في أول البيت التالي . وقد يفصل بين الفعل وبين المفعول به المقدم كما في قول الأعشى (١٠٢) :

ما بكاء الكبير بالأطلال      وسؤالي فهل ترد سؤالي  
دمنة قفيرة تعاورها الصب      صف برحين من صبا وشالي

فالجملة « هل ترد سؤالي دمنة » جملة واحدة ومثلها تماماً .

قوله « فتراها غضب » وهذا نمط يختلف عن أنماط المفاضلة التمثيلية والشرط المطول والجميل الطويلة التي يفصل بين طرفها عن طريق تراكيب لغوية حيث نجد قافية تنتهى نهاية مقبولة لأن التركيب الداخلى حشوًا بين ركني الجملة لا تضمين فيه وتنتهى القافية متوازية مع نهاية التركيب اللغوي الداخلى الذى وردت فيه .

وهناك بعض التراكيب التى يمكن أن تندرج في إطار التضمين والاستدارة . ومن ذلك قول الأعشى (١٠٣) :

ومنا الذى أعطاه فى الجمع ربه      على لاقه وللملوك هبائها  
سبايا بنى شيبان يوم أوراه      على النار إذا تجلى له فتياها  
فالعناصر الأساسية فى الجملة : أعطاه .. ربه .. سبايا .. والجملة الاعراضية « وللملوك هبائها » خفتت من حدة انكسار التركيب وتوزعه فى بيتين شعريين .

### ٣- التلويز :

هو اشتراك سطرى البيت فى كلمة واحدة ويسمى البيت : المدور أو المداخل أو المدمج يقول ابن رشيق : « والمداخل من الأبيات : ما كان قسمه متصلاً بالآخر غير منفصل منه ، قد جمعها كلمة واحدة ، وهو المدمج أيضاً ، وأكثر ما يقع فى عروض الخفيف ، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة ، وقد يستخفونه فى الأعاريض القصار ، كالفزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك » (١٠٤) .

وترى الشاعرة نازك الملائكة أن « للتدوير فائدة شعرية وليس مجرد اضطراب يلجأ إليه الشاعر ، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونه لأنه يمدّه ويطلّ نغماته » وترى أن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهى عروضه بسبب خفيف مثل ( فعولن ) في بيئ عمر أبو ريشة من المقارب (١٠٥) :

رويلك لا تجرحى صمك الر هيب ولا تهكى مئزره  
فإني أحس به همهمات ال وحوش وخشخشة المقبرة  
ومثل فاعلاتن في البحر الخفيف ... غير أن التدوير يصبح ثقيلًا ومنفّرًا في البحور التي تنتهى عروضها بوترد مثل « فاعلن » و« مستفعّلن » ومتفاعلن ... بسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلما يقعون في تدوير البحر البسيط أو الطويل أو السريع أو الرجز أو الكامل .

وترى أنه : يسوغ في مجزوء الكامل لابل إنه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة ، وكذلك مجزوء الزجر (١٠٦) .

وقد تبين لي من دراسقي لشعر الأعشى أن هذا الشاعر كان يأني بكثير من أبيات الخفيف مدورة وكذلك مجزوء الوافر ومجزوء الكامل ويبدو لي أن وجود التدوير في بعض البحور يمثل ذلك الحشد لابد أن يغير نظرتنا ومجعلنا نفترض أن الجاهليين كانوا يتعاملون مع هذه البحور - التي يكثر فيها التدوير - تعاملهم مع أشطار الرجز ، حيث يسيطر عليهم نموذج الشطر لا البيت ، أما ما جاء مقسمًا فإنه يمثل غطاءً من التقسيم الذي نراه في إطار الشطرة الواحدة ، فالجاهليون لم يكونوا أهل كتابة ، والذي يزيد من صحة هذا الفرض أن كثيراً من الأبيات المدورة جاء مقسمًا تقسيماً ثلاثياً مما يؤكد أن نموذج البيت لم يكن هو المسيطر على الشاعر .

ولنتظر إلى قول الأعشى (١٠٧) :

سلس مقلده أسيد	سلس مقلده أسيد
///	///
///	///
///	///
///	///
متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن

فالشاعر لا يتعامل مع الإيقاع تعاملًا لفظيًا بحيث تنتهي التفعيلة مع نهاية كلمة وإنما تتراكب البنية الإيقاعية تراكبًا قويًا مع البنية اللفظية والصوتية بحيث لا نستطيع أن نفصل بينها .

ونحن لا نتصور أن شاعرًا يقول شفاعه ، يؤلف شعراً يقسم فيه الكلمة نصفين نصف للسطرة الأولى ونصف للثانية ؛ فإن في هذا تكلفاً وتعسفاً واضحاً ، والذي أتصوره أن التفعيلات في هذا البحر تسير في دائرة قد تنتهي فيها التفعيلة في السطرة الأولى مع نهاية كلمة ، وقد تنتهي وقد استغرقت جزءاً من الكلمة فالتفعيلة الأولى قد انتهت عند ساكن اللام المضخفة في (مقلده) وبدأت التفعيلة الثانية من متحرك اللام وانتهت عند ياء أسيل في حين انتهت التفعيلة الأولى من الشطر الثاني مع نهاية (خله) .

وإذا تأملنا التدوير في الشعر الحديث أو الحر فإننا نجد الشعراء جميعهم - إلا القليل النادر - يعمدون إلى تقسيم التفعيلة نفسها بمعنى أن جزءاً من التفعيلة يكون في شطر ويأتي الجزء الآخر في السطر الذي يليه ومن هؤلاء الذين اتبعوا تلك الطريقة ، جورج غانم حيث يقول (١٨) :

لأهتف قبل الرحيل .

تري يا صفار الرعاة يعود الرّ .

فيق البعيد .

فهو من أجل الوزن قسم الكلمة نصفين كما فعل الشاعر القديم في الشعر العمودي وهو خطأ ناقشته بالتفصيل الشاعرة نازك الملائكة ، حيث إن هذا شيء لا ضرورة له ففى وسعه أن يقول في سطر واحد متناسق :

» ترى يا صفار الرعاة يعود الرفيق البعيد « (١٩) .

وترى الشاعرة أن التدوير في الشعر الحر ممتنع ولا يجوز الشاعر من هؤلاء أن يستخلم التدوير بصورته التقليدية ، وعرضت لذلك أسباباً هي :

أولاً : لأن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد .. وذلك يتضمن الحقائق التالية :

أ - إن التدوير ملازم للقصيدة التي تنظم بأسلوب الشطرين وحسب .

ب - إن التدوير يعنى أن يبدأ الشطر التالى بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل .

وإنما ساغ في الشطر الثانى من البيت لأن الوحدة هناك هى البيت الكامل لاشطره ، وأما في الشعر الحر فإن الوحدة هى السطر ، ولذلك ينبغى أن يبدأ بكلمة لا بنصف كلمة .

ج - إن شعر الشطر الواحد ينبغى أن ينتهى كل شطر فيه بقافية (أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود قافية) .

ومن خصائص التدوير أنه يقضى على القافية لأنه يتعارض معها تمام التعارض « (١١٠) » .

ولكن العروض الحديث أصبح يتعامل مع التدوير ، ليس بمعنى تقسيم كلمة في سطرين وإنما بتقسيم التفعيلة نفسها في سطرين ومن ثم في كلمتين : يقول الدكتور محمد أحمد العرب :

« التدوير مصطلح عروضى قديم ، وهو اشتراك الشطر الأول والثانى من البيت الشعرى ، في كلمة واحدة .. ثم انتقل في الشعر الحر إلى نهاية الجملة الشعرية فوصلها بأول الجملة بحيث صارت القصيدة أو المقطع نفساً واحداً لو وقف القارئ قبل تمام المقطع أو القصيدة المدورة لحدث الكسر العروضى » (١١١) .

ويرى الدكتور على عشى زايد أن « مصطلح التدوير أصبح يطلق على ظاهرة شاعت شيوعاً كبيراً في المرحلة الأخيرة ، وهذه الظاهرة هى اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض ، حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً ، أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطول » (١١٢) .

ولنعرض بعض النماذج التي عمد فيها الشاعر إلى التدوير .



ومن ذلك قصيدة البياني «حجر التحول» التي يقول فيها (١١٣) :

خرجت من نار الشعر : طقوس الحب وظل الشاعر .

كاهن هذى النار ، يصون ، يعنى طفل ، دعوته ، ويفسر .

لفز أبي الهول الصامت في فجر حضارات ماتت ، لكن .

هاهوذا في صخب المدن الكبرى الآن ، وما زال هو الكاهن .

يستبدل ثوب الكهنوت يرى آخر ، يتعلمه الشارع والجمهور .

عليه ليدافع عن مهته .

وكان حليفاً لليل ، وعليه أن يشرح ، في دعوته الآن ،

النور ، ويشعل نار الأمل الأرضى ويحرث أرض الله ،

الحبلى بالثورات .

فالشعر هو العصيان .

والفرح المكتوب عليه بأن يشقى في كل الأزمان .

وحضور وغياب لطقوس الحب بنار الكلمات .

فعل الشاعر أن يختار

— ما بين ربيع الأرض المتمرد والعبد المحصى بباب السلطان .

والطبل الأجوف والقيثار .

والنائر والشحاذ .

\* \* \*

ولو تأملنا الأبيات لوجدنا الظواهر الفنية الثلاث متحققة ( التدوير والتضمين والاستدارة ) .

فالسطر الأول ينتهى بلفظة « الشاعر » التي انتهت بتحريكين ، وجاءت لفظة كاهن لتبدأ بتحريك وساكناً .

أى أن التفعيلة « فعلن » قد انقسمت إلى قسمين : الأول في آخر السطر والثاني في أول السطر التالى ، وهذا يمثل تضميناً لأن الجملة : وظل الشاعر كاهن هذى النار

يصون بعينى طفل دعوته « جملة واحدة ولأن جملة بصون هي (خبر ظل) ، وهي جملة استغرقت جزءاً من سطرين .

ومثل ذلك قوله « ويفسر لخرأبى المول » حيث جاءت (يفسر) في نهاية السطر الثاني وبأى الجملة في السطر الثالث كما أن التفعيلة « فعلى قد استغرقت جزءاً من (يفسر) وجزءاً من (لخر) .

لكن السطر الثالث انتهى بلفظة « لكن » أى « فعلى » .

وبدأ السطر الثالث بسبب خفيف « هـ » و « فعلى » أى فاعلن وهذا غير متنع في المتدارك حين يستخدمه الشاعر في قصيدته من الشعر الحر ، بل إن بعض الشعراء يرى أن تحريك الحرف الأخير دون إشباع في قصيدة الشعر الحر جائز .  
يقول الشاعر صلاح عبد الصبور « إن تحريك الحرف الأخير يمارسه جميع من يكتبون الشعر الحديث رغم تحريم الأهلين له »<sup>(١١٤)</sup>

وقد يثار سؤال هو : لماذا لم يتصل التدوير بالتضمين في الشعر العمودي كما هو في الشعر الحر : والجواب واضح جلي : هو أن التدوير في الشعر العمودي يحدث في البيت الواحد بين شطريه ، ولهذا فإنه لا يمد تضميناً حيث إن هذا لا يمثل تفتيتاً لجملة ، وحيث إنه موجود شكلياً فقط ، أمّا في الشعر الحر فإن التدوير يكون بين سطرين ولهذا يحدث التضمين ، لكنها مع ذلك قد يفترقان فقد يكون هناك تضميناً دون تدوير والعكس ، وقد يتكرر التضمين والتدوير فتصبح القصيدة دائرية أو مستديرة أو يصبح المقطع مستديراً على وجه أكثر دقة وقد تحلّت الاستدارة دون تضمين عندما يقدم الشاعر تركيباً لغوياً متناسكاً في أكثر من سطر شعري .

ومن ذلك قول البياني<sup>(١١٥)</sup> :

بزئت معرى النعان .

والمتنبى وعلى وأبى حيان .

وتراث الثورات .

أتحصن ضد اللاجدوى وردئ الزمن المرفوض بكل الأزمان .

وقوله أيضاً<sup>(١١٦)</sup> :

ما بين استغلال الإنسان .

لأنه الإنسان .

وحريق الكليات .

تولد في رحم الأرض الثورات

وقوله أيضاً<sup>(١١٧)</sup> :

يا من أوقفني بين الجسد المشدود كقموس والمطلق .

يا من أوقفني في هذا المأزق .

حطم هذا الزورق .

بصخور شواطئ يسم الليل الأزرق .

فالاستدارة قد تحققت نتيجة تراكم عناصر تركيب لغوي ممتد يشغل أكثر من سطر شعري . ففي النموذج تبدأ الجملة من قوله ( بتراث ) وتنتهي بالجملة « أتحصن » فالجبار ونحور المتقدم متعلق بهذا الفعل والشاعر قد استخدم في هذا النموذج « فاعلن » و« عائن » ، « فعاتن » ، وقد جاءت القافية واضحة في الأسطر الثلاثة :

الأول والثاني والرابع .

ولكن التركيب اللغوي اختلف هذا التركيب العروضي والصوفي وامتد ليشمل أكثر

من سطر شعري .

وفي النموذج الثاني يبدأ التركيب اللغوي بقوله : ( ما بين ) وينتهي بقوله :

« تولد .. الثورات » .

وقد استخدم الشاعر القافية لكل سطرين لكن التركيب تجاوز النظام الإيقاعي

ونصوفي وامتد ليشمل أكثر من سطر شعري .

أما في النموذج الثالث فإننا نرى أن التركيب اللغوي يشمل الأسطر الأربع حيث يقول : يا من أوقفى .. يا من أوقفى .. حطم .. بصخور .. فالأسطر تراكب تراكباً وثيقاً وقد جاءت الأسطر مقفاة بقافية واحدة تنتهى بانتهاء التفعيلة .

ولاشك أن هذا النمط من التراكيب أكثر قبولاً لأنه يتمشى مع روح الشعر ، ولا يبعد من التلقى الصوتي والإيقاعي للشعر .

فالشاعر في الاستدارة لا يكسر القانون العروضي أو الصوتي من أجل التركيب اللغوي ، ولا يكسر التركيب من أجل القانون الصوتي والعروضي وإنما هو يحاول أن يوازن بينهما ، فيقدم في إطار التركيب المطول ، وحدات عروضية تنتهى بنهاية شبه طبيعية ، يقطع عندها أنفاسه - دون كسر للإيقاع أو للتركيب اللغوي - ليستمر بعد ذلك في إتمام تركيبه الشعري .

أما في التدوير - وبخاصة في الشعر الحر - وفي التضمين في الشعر الممدود والحرفان الشاعر لابد أن يضحى إما بشئ من وحدة التركيب أو بشئ من النظام الصوتي والعروضي والتضمين بمناء اللحن ليس إلا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعري والتركيب يمكن أن يلاحظ في كل الأبيات (١١٨) .

« إن ما فعله الكلاسيكيون هو محاولة التقليل من الصراع بين الصوت والمعنى إلى أبعد مدى ممكن ، فاهتموا من ناحية بتلافي التضمين ، أى تلافي الوقف القوي في وسط البيت ، ومن ناحية أخرى بإنهاء البيت بوقفة معنوية .. وهم إذ يفعلون هذا فإنهم قللوا من الصراع ولم يلغوه ، فلفظان تقارب تام بين النظامين فلا بد من موازنة بين الوقف العروضي ، والوقف المعنوي ، أى أن يكون آخر البيت مثلاً نهاية للجملة وأن يكون هناك تناسب على النحو التالي :

آخر البيت = نهاية جملة .

آخر الشطر = نهاية جملة فرعية (١١٩) .

فإذا كان هناك تركيب ممتد ، فإن هذا التركيب يتكون من وحدات لكل وحدة نهاية معنوية لكنها تكون مجتمعة مع غيرها من الوحدات تركيباً واحداً « فالمعبرة كل - تركيبى لكن هذه الكلية عضوية أى أنها قابلة للتجزئة إلى وحدات أصغر ، جمل فرعية ، وحدات تركيبية ، وكلمات .. وما يكفينا معرفته هو أن التلاحم التركيبى له درجات مختلفة ، وهذا يعنى أن عدم الموازنة بين البحر والتركيب الذى لاحظناه فى الشعر قابل لأن يحتل أيضاً درجات مختلفة تبعاً لوقوع الوقف العروضى فى آخر البيت بين جملة فرعيين ، أو مجموعتين تركيبيتين ، أو وقوعه داخل مجموعة واحدة ، يمكن إذن أن نقارن من وجهة نظر « محددة » مستوى الخلاف بين الوزن والتركيب فى فترات مختلفة » (١٢٠) .

ولننظر الآن فى جزء من قصيدة « يا زمان الحزن فى بيروت » للشعر فاروق جوييدة لنرى صورة من صور التضمين والتسوير ، وهو لا يمثل نوعاً من كسر البنية الإيقاعية والتركيبية ، وإن حد من تدفقها الإيقاعى - على الرغم من أن الشاعر حافظ على التوازن بين الإيقاع والتركيب فى أكثر قصائده ديوانه ولم يشذ عن ذلك إلا هذا الجزء الذى أعرضه والذى يقول فيه (١٢١) :

برغم الصمت والأفئاض يا بيروت  
مازلنا نناجيك  
برغم الخوف والسجان والقضبان  
مازلنا نناديك  
برغم القهر والعليان يا بيروت  
مازالت أغانيك  
وكل قصائد الأحران يا بيروت  
لا تكفى لنبيك  
وكل قلائد العرفان تعجز أن تحيك  
فرغم الصمت ما زالت مآذنا

تكبر في ظلام الليل  
تشدو في روايك  
وما زالت صلاة الفجر يا بيروت  
تهدر في ليالك  
ورغم النار والطوفان  
سوف تحيي أيام محاسننا  
فتخلع ثوب من خلدعوا  
وتكشف زيف من صمتوا  
وسيف الله يا بيروت رغم الصمت  
سوف يظل بحميك

\* \* \*

فكل سطر من الأسطر العشرين جاء متصلاً بغيره عدا ثلاثة أسطر هي السطر التاسع والسابع عشر والثامن عشر.

والتفعيلتان الأساسيتان هما «مفاعيلن ومفاعلتن» ، وهما صورتان لتفعيلية واحدة هي مفاعلتن متحركة اللام وساكنتها وقد حدث التدوير بين كل سطرين على التوالي في الأسطر الثمانية الأولى ، ثم جاءت الأسطر التاسع والعاشر والسابع عشر ، والثامن عشر ، بدون تدوير مع ما يليها ، ولهذا فإن التدوير كان إلى جانب ذلك بين السطرين (١١ ، ١٢) ، (١٣ ، ١٤) ، (١٥ ، ١٦) ، (١٩ ، ٢٠) فالأسطر (١ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ١١ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٩) تنتهي بحركة وتبدأ الأبيات التي تليها بحركة وساكن ثم ثلاث حركات وساكن أو سيبين خفيفين .

ولو عرض الشاعر القصيدة وفق ما يسمح به السطر المكتوب من امتداد لما جاء أى بيت من الأبيات السابقة مدوراً ولما حدث ما يشبه أن يكون تباعداً بين القانون الصوتي والإيقاعي والتركيب اللغوي . وهذه هي الأبيات طبقاً للتوافق بين الوقف العروضي والمعنوي والتركيبي دون تدوير .

برغم الصمت والانعقاد - يا بيروت - مازلت نتاجيك .  
 برغم الخوف ، والسمجان ، والقصفان مازلت نتاديك .  
 برغم القهر والظلمين - يا بيروت - مازلت أغانيك .  
 وكل قصائد الأحرار - يا بيروت - لا تكن لنبيك .  
 وكل كلام العرفان تعجز أن تحيك .  
 فرغم الصمت ما زالت مآذنا .  
 تكبر في ظلام الليل ، تشدو في روايك  
 وما زالت صلاة الفجر يا بيروت تهر في لياليك  
 ورغم الليل والظوفان سوف نحى أيام نحاسنا  
 فتخلع ثوب من خلعوا  
 وتكشف زيف من صمتوا  
 وسيف الله يا بيروت رغم الصمت سوف يظل يحميك

\* \* \*

فالأسطر لا تزيد عن خمس تفعيلات ، وهو مقبول كما أن ضم أجزاء الجملة في سطر واحد يؤدي إلى توافق النظام العروضي مع الصوتي مع الإيقاعي مع التركيب اللغوي ، هذا التوافق الذي هو غاية الشعر والشاعر في آن واحد .  
 وهو منطلق الدعوة إلى الشعر الحر .

وقد ساعد استخدام الفعل المضارع في تلك القصيدة على تخليص الإيقاع من الأثر الذي يمكن أن يترتب على تقسيم الجملة الواحدة في أكثر من سطر ، ولا شك أن تمكن الشاعر ، وامتلاكه لأدواته الفنية ، لم يجعلنا نشعر بذلك الأثر المترتب على تقسيم الجملة الواحدة ، وهو تقسيم لا يتفق والتقسيم الإيقاعي للبيت الشعري كما عرضناه .

وقد أدى استخدام المذات « الحركات الطويلة » إلى تحقيق نوع من التطريب ( بالمعنى الثغرى الأصيل لهذه اللفظة ) .

وهو أمر لا ينبغي على القارئ التأمل .





### ثالثاً : الوزن والضرورات الشعرية

ستناول في هذا الفصل الضرورات الشعرية التي تتصل بالوزن الشعري . ويرى السيرافي أن « الشعر لما كان كلاماً موزوناً ، تكون الزيادة فيه والنقص منه يخرج من صحة الوزن حتى يحمله عن طريق الشعر المقصود مع صحة معناه ، استجيز فيه لتقويم وزنه ، من زيادة ونقصان وغير ذلك ما لا يستجاز في الكلام مثله وليس في شيء من ذلك رفع منصوب ، ولا نصب مخفوض ، ولا لفظ يكون المتكلم فيه لاحقاً ومعنى وجد هذا في شعر كان ساقطاً مطروحاً ، ولم يخل في ضرورة الشعر » (١٢٢) .

فالضرورة تأتي من أجل استقامة الوزن مع استقامة المعنى في آن واحد ، كما أن هذه

الضرورات يجب أن لا تخل بالمعنى بحيث لا تغير الضرورة معنى كلمة أو لا تسبب في التباس المعنى بمعنى آخر كما لا تتعارض مع أوجه الإعراب الأصلية .

وقد أشار سيبويه إلى « أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام » (١٢٣) .

وإذا نظرنا إلى الضرورات الشعرية فإننا سنرى أنها لا تتعارض مع أوجه الإعراب الأصلية وإنما هي ضرورات تقع في أمور لا تمس صميم البنية الإعرابية كما أنها تسير في بعض الوجوه وفقاً لقياس خاص سنشير إليه في حينه .

وقد حضر السيرافي ضرورات الشعر في سبعة أوجه « وهي الزيادة ، والنقصان ، والحذف ، والتقديم ، والتأخير ، والإبدال ، وتغيير وجه من الإعراب إلى وجه آخر على طريق التشبيه ، وتأنيث المذكر ، وتذكير المؤنث » (١٢٤) .

والذى يلفت النظر في هذا المجال أن الضرورات الشعرية تمثل نوعاً من الخروج عن الإطار اللغوى في سبيل تطويع لفظة أو عبارة للسياق الشعرى أو بمعنى آخر للوزن وهذا أمر غاية في الأهمية والخطورة ، فالنحو العربى قد استنبط من المستوى اللغوى الذى اعترف به الدارسون القدماء وقد استمدوا أغلب شواهدهم من الشعر القديم ، ولهذا فقد تأثرت فلسفة النحو ، وبناء الجملة ، وبناء الكلمة تأثراً كبيراً بهذا الأساس ، ولهذا فإننا نلاحظ قلة الضرورات الشعرية ، وجواز أكثرها ، فالنحو استنبط من لغة شعرية ، أى من سياقات قد طُوِّعت للشعر ، ولهذا فإن القواعد النحوية التى بين أيدينا تمثل في المقام الأول « قواعد للغة الشعرية » وهذا هو الذى يحمل اللغة الشعرية العربية لا تمثل انحرافاً أو انتهاكاً للقواعد العربية أو لبنية اللغة وهو أمر لم يلتفت إليه كثير من الدارسين حينما تعرضوا للغة الشعر ، فلغتنا لغة مرنة وقواعدها التركيبية أكثر مرونة بمعنى أن كل تركيب تتحقق به إصابة للمعنى هو إضافة إلى النحو العربى حتى وإن بدا للبعض أنه انحراف أو انتهاك لبنية اللغة .

فلغة الشعر فى العربية تقرب كثيراً من لغة النثر الفنى ولا تختلف عنها إلا فى الوزن ، لأننا فى النثر نجد الخيال والاستعارة ، وهناك الشعر الحديث الذى لا يختلف عن الأداء النثرى إلا فى اعتياده على الوزن ومن هذا نرى قلة الضرورات الشعرية ، فهى لا تمثل ظاهرة سائدة بمعنى أننا نستطيع أن نجتمع هذه الضرورات فى صفحات قليلة ، وهى فى أغلبها شواهد لا تمثل إلا نفسها ولا تمثل ظاهرة ، ولو أنها كانت لغير الوزن أو مرتبطة بمستوى من الأداء اللغوى للشعر لكانت ظواهر عامة شائعة ، فالشاعر المجيد يستطيع أن يتجاوز هذه الضرورات ، وليس أدل على تهافت هذه الضرورات من أن كثيراً من الأبيات التى جاءت شاهداً على الضرورات ، رويت بصورة لا ضرورة فيها ، ولهذا فإننا نرى أن بعض هذه الضرورات مصطلح وموضوع .

وهذه الضرورات تشتمل على ضرورات تتصل بينية الكلمة وأخرى تتصل بيناء الجملة .

ضرورات تتصل بالكلمة :

أ - ضرورات الزيادة

١ - ما يزيد في القوافي للإطلاق :

ويكون ذلك بزيادة واو في حالة الرفع ، وألف في حالة النصب ، وياء في حالة الجر .

ومن ذلك قول زهير<sup>(١٢٥)</sup> :

صحا القلب عن سلمي وقد كاد لا يسلو وأقفر من سلمي التمانيق والتقلو  
وسواء أُنْكِيَتْ الواو أم لم تكب فإنه لا بد من إشباع ضمة اللام فتنتطق واواً .  
ومن ذلك أيضاً قول ابن عديريه<sup>(١٢٦)</sup> :

يا من يفسد في البكاء موهماً ما كان يسمع في البكا تقنيدا  
إن الندى باء السورر بموته ما كان حزني بعده ليبيدا

فالألف قد زيدت في آخر الفعل (بيد) إشباعاً لحركة الدال ومنه أيضاً قول ابن عديريه<sup>(١٢٧)</sup> :

يا من عليه رداء البأس والجود من جود كفك يجرى الماء في العود  
فهناك إشباعٌ لكرة الدال في آخر الشطرين وهذا لا يكون إلا في الشعر .

« وإنما جاز فيه هذه الزيادة .. لأنهم يترغنون بالشعر ويحسون به ، ويقع فيه تطريب لا يتم إلا بحرف المد ، وأكثر ما يقع ذلك في الأواخر ، وكان الإطلاق بسبب المد الواقع فيه الترخم وقد شبهوا مقاطع الكلام للمسجع ، وإن لم يكن موزوناً وزن الشعر بالشعر في زيادة هذه الحروف ، حتى جاء ذلك في أواخر الآي من القرآن كقوله تعالى : ﴿ فَأَضِلُّونَا السَّبِيلَا ﴾<sup>(١٢٨)</sup> .

وهذه الزيادة غير جائزة في حشو الكلام ، وإنما ذكرناها لاختصاص الشعر بها دون الكلام ، وهي جيدة مطردة ، وليس تخرجها جودتها عن ضرورة الشعر إذ كان جوازها بسبب الشعر<sup>(١٢٩)</sup> .  
وجاء هذا من مطلق التفتية ، فنحن نشجع الحركة في القافية فقط .

## ٢ - صرف ما لا ينصرف :

ويرى السرياني أنه جائز في كل الأسماء مطرد فيها ، لأن الأسماء أصلها الصرف لعل تدخلها ، فإذا اضطر الشاعر ردّها إلى أصلها ولم تحل بالعلل الداخلة عليها والدليل على ذلك أن ما لا أصل له في التنوين لا يجوز للشاعر تنوينه للضرورة ، ألا ترى أن الشاعر غير جائز له تنوين الفعل ، إذ كان أصله غير التنوين ، وليس يردّه تنوينه إلى حالة قد كانت له<sup>(١٣٠)</sup> :

وهو تعليل مقبول وأنا لا أستبعد أن يكون منع بعض الأسماء من الصرف جاء وفقاً لقانوني التوافق والمماثلة اللذين يتطلبان الألفاظ العربية ولهذا فإن ترك ذلك استجابة للوزن لا يمثل انحرفاً أو انتهاكاً للبنية اللفظية أو للعرف اللغوي .  
ومن ذلك قول النابغة الغبياني<sup>(١٣١)</sup> :

فلسأتينك قصائدٌ وليدفعن جيش إلبيك قوادم الأموار  
حيث نود قصائدٌ وهي ما لا ينصرف .

ومن ذلك تنوين المنادى المبني كما في قول الأحموص الأنصاري :

سلام الله يا مسطرٌ عليها وليس عليك يا مطرُ السلام  
وينشد بالتغصب ، فمن نصب رد الكلمة إلى أصلها . لأن الأصل في النداء منصوب . ومن رفع وتون زاد التنوين على لفظه ، كما تقطع بها لا ينصرف من المرفوع<sup>(١٣٢)</sup>

٤ - ترك صرف ما ينصرف :

وقد أجازته الكوفيون والأخفش وأباه سيوية وأكثر البصريين ، لأنه ليس يحاول  
بتنع صرف ما ينصرف أصل يرد إليه (١٣٣) .

ومن ذلك قول عباس بن مرداس :

فما كان حصن ولا حابس يفوق مرداس في مجمع  
فلم يصرف « مرداساً وهو أبوه ، وليس بقبيلة » (١٣٤) .

٥ - تشديد ما ليس مشدداً :

ومن قول الشاعر (١٣٥) :

مهر أبي الحجاب لا تشلى  
بارك فيك الله من ذى الـ  
ومن موسى لم يضع قبلاً لى  
خوارجاً من لفظ القسطل  
إذ أخذ القلوب بالأفكل  
فقد شدد الأفكل والقسطل وهما مخففا اللام .

٦ - إظهار المسمم أى فك الإدغام :

ومن ذلك قول قنبر بن أم صاحب (١٣٦) :

مهلاً أعاذل قد جربت من خلقى أنى أجود لأقوام وإن ضننوا  
وقول أبي التجم السجلى (١٣٧) :

\* الحمد لله العلى الأجلل

فالاستعمال فى الأول (ضننوا) وفى الثانى (الأجلل) .

## ٧- تحريك المحل :

فما حقه أن يكون اللفظ به على السكون أو الحذف ويرى المزياني أن هذا رد للكلام إلى أصله مثل قاضي فيقول قاضي ومنه (١٣٨) :

لا بارك الله في الغواني هل يصبحن إلا لهن مطلب  
حيث كسرت الباء وحققا التسكين في ( الغواني ) . ومنه قول الفرزدق (١٣٩) :  
فلو كان عبدالله مولى هجرته ولكن عبدالله مولى موالياً  
فالوجه أن يقول « مولى موالٍ » ويلغى الياء لسكونها وسكون التنوين فلما اضطر إلى تحريكها لم يصرف لتمام حركات البناء المانع من الصرف (١٤٠)

## ٨- عدم حذف حرف العلة في الجزم :

ومن ذلك قول قيس بن زهير العبسي (١٤١) :

ألم يأتيك والأنباء تنمى بما لاقت لبون بني زياد  
وقول عبد يغوث بن وقاص (١٤٢) :

وتضحك مني شبيخة عبسية كأن لم ترى قبلي أسيراً يمانياً  
فقد ترك الشاعر حذف الياء في ( يأتيك ) وترك حذف الألف في ( ترى ) حتى يستقيم الوزن . وترك الحذف هنا ليس مستوى لغوياً متميزاً وإنما هو مخالفة لقواعد لغوية لضرورة الوزن .

## ٩- قطع ألف الوصل :

ومن ذلك قول حسان (١٤٣) :

لستمعن وشيكاً في دياركم الله أكبر يا نارات عثماننا

ومنه قول قيس بن الخطيم<sup>(١٤٤)</sup> :

إذا جاوز الإثنين سرٌّ فلإنه يستشر وإنشاء الحديث قمين  
فقد قطع الألف في « الإثنين » لضرورة الوزن وتروى الخطيب .

١٠ - زيادة ياء في الجمع لما ليس حكمه أن يجمع بالياء :

ومن ذلك قول الفرزدق<sup>(١٤٥)</sup> :

تنفى يداها الحصا في كل هاجرة نقي الدراهم تنقاد الصباريف  
والأصل ( الدراهم ، و ) ( الصبارف ) وقد زاد الياء لضرورة الوزن قياساً على  
مصايح ومصاييح ، وقنادل وقناديل ، وقد يكون إثبات الياء لغة في هذه الصيغ .

١١ - مد المقصور كقول الشاعر<sup>(١٤٦)</sup> :

سيفينينى الذى أغناك غنى فلا فسر يلدوم ولا غِنَاء  
فقد مد الشاعر لفظة ( غنى ) وتكون من الضرورات القيحة إذا التبس المعنى كما  
أنه ليسى لذلك أصل يقاس عليه في رأى بعض الدارسين .

« فأهل البصرة يميزون قصر كل ممدود ولا يفرقون بين بعضه وبعض ، ولا يميزون  
مد المقصور ، إلا الأنخض ومن تبعه .. وكان الأنخض يميز مد كل مقصور كما أجز  
قصر كل ممدود من غير استثناء ولا شرط »<sup>(١٤٧)</sup> .

١٢ - زيادة نون خطيفة أو ثقيلة :

في الشعر في غير الموضع الذى تزداد فيه .

ومن ذلك قول جذيمة الأبرش<sup>(١٤٨)</sup> :

ربما أوفيت في عَلم ترفعن ثوبى شمالات  
حيث أدخل التون على ترفعن على خلاف العرف اللغوى .

### ١٣- إلحاق نون الجمع مع الاسم المضمَر:

في مثل الضاريوه ومن ذلك<sup>(١٤٩)</sup> :

هم القاتلون الخير والآمرونه إذا ماخشوا من محلت الأمر مفظعا  
ومن الشعراء من يثبت النون ويختلفها وفقاً للوزن الشعري كما في قول  
الأعشى<sup>(١٥٠)</sup> :

المطعمو اللحم إذا ماشتوا والجاعلو القوت على الياسر  
والشافعون الجوع عن جارهم حتى يرى كالخصن الناصر  
فالشاعر لو أثبت النون في البيت الأول لزاد سيباً خفيفاً (هـ) في كل تفعيله ولو  
حذف النون في البيت الثاني لنقصت التفعيلة سيباً خفيفاً .



## ب - ضرورات الحلف :

### ١ - تخفيف المشدد :

ومن ذلك قول طرفة (١٥١) .

أصحوّت اليوم أم شافتك هيز ومن الحب جنون مستعز  
فقد سكن المشدد حتى يستقيم الوزن وتستقيم القافية في كل الأبيات .

### ٢ - تخفيف المشدد وتسكينه مع حلف حرف بعده :

ومن ذلك قول الأعشى (١٥٢) :

لعمرك ما طول هذا الزمن على المرء إلاّ عناء معن  
أراد : معنى فحذف الياء وإحدى النونين أى « سبب خفيف » . ومنه أيضاً قول  
ليبد (١٥٣) :

وقبيل من لكيز شاهد رهط مرجوم ورهط ابن المعل  
فالأصل « المعلّى » فحذف لأماً وحذف الألف .

### ٣ - الحلف للترخيم في غير النداء :

حيث إن الترخيم في النداء جائز في الشعر وغيره من ذلك قول الشاعر (١٥٤) :  
ألا أضحت حبا لكم ريماً وأضحت منك شاسعة أماما  
فقد حذف الشاعر التاء من أمانة وهي ليست منادى ولا تصلح له .

« والوجه الثاني من الترخيم : أن يرخم الاسم فيبقى من حروفه ما يدل على جملة الكلمة من غير ملهـب ترخم الاسم المتادى وهذا أيضاً من ضرورات الشعر » (١٥٥) .  
ومن ذلك قول علقمة بن عبده (١٥٦) :

كَأَن يُرِيقَهُمْ ظَبْيٌ عَلَى شَرْفٍ مَفْلُـمٍ بِسَبَا الْكَتَّانِ مَلْشُومٍ  
أَرَادَ بِسَبَابِ الْكَتَّانِ فَحَلَفَ حَرْفِي لِيَسْتَقِيمَ الْوِزْنُ .

ومما يشبه الترخيم قول الشاعر (١٥٧) :

أَوْرَاعِيانِ لِبَعْرَانِ لَنَا شَرِدَتْ كَي لَا يَحْسَانُ مِنْ بُعْرَانَا أَثْرًا  
أَرَادَ كَيْفَ لَا يَحْسَانُ لِأَن مَعْنَى كَي لَا يَحْزُ .

#### ٤ - قصر المددود :

وقد تحدثنا عن جوازه .

ومن ذلك قول الأعشى (١٥٨) :

وَالْقَارِحَ الْعَدَا وَكُلُّ طَمْرُوقٍ . مَا إِنْ تَنَالَ يَدُ الطَّوِيلِ قَدَّالَهَا  
فَالْأَصْلُ « الْعَدَاءُ » .

وقيل في جواز قصر المددود « إن قصر المددود تخفيف ، وقد رأينا العرب تخفف بالترخيم وغيره ، ولم نرهم يقلون الكلام بزيادة الحروف ، كما يخففون بخلافها فذلك فرق ما بينهما » .

« وشئ آخر وهو أن قصر المددود ، إنما هو حذف زائد فيه ورده إلى أصله ، ومد المقصور ليس براد له إلى أصل » (١٥٩) .

وهي فلسفة تستند إلى رؤية عميقة فالضرورة تتيح لنا التخفيف لا التريد لأن الزيادة تكون ابتداءً لا يجرى على قياس بيتا التخفف اتباع يجرى على قياس .

## ٥ - حلف النون الساكنة :

من الحروف التي بنيت على السكون ، نحو من ، لكن وإنما تخلف لاكتفاء الساكنين أو لضرورة الوزن ومن ذلك قول النجاشي الحارثي (١٦٠) :

فلمست بآتية ولا أستطيعه ولاك اسقى إن كان مأوك ذا فضل  
فالأصل « ولكن » .

ومنه قول الأعشى (١٦١) :

وكان الخمر للدامة مل إس غنط ممزوجة بماء زلاو  
فالأصل « من الإسفط » وتروى في ديوانه :

وكان الخمر العتيق من الإس غنط ممزوجة بماء زلاو (١٦٢)

ومن ذلك قول ثابت بن قحطبة (١٦٣) :

ولا أرى أن ذنبا بالغ أحدا م الناس شركاً إذا ما وحنوا الصمدا  
فالأصل (من الناس) .

## ٦ - حلف التنوين :

ومن ذلك قول حسان (١٦٤) :

لو كنت من هاشم أو من بني أسد أوعبد شمس أو أصحاب اللوا الصيد  
أو في النؤابة من تيم وإخوتها أو من بني جمح الخضر الجلاعيد  
حيث إن الصحيح أن يقول « جمع الخضر » أي أن تكون جمح منوة الآخر .  
ومن ذلك حلف النون في جمع المذكر السالم العامل كقول الأعشى (١٦٥) :

المطعمو اللحمَ إذا ماشتوا والجاعلُو القوت على الياسر  
والشافعون الجوع عن جارهم حتى يرى كالغصن الناضر  
فقد حذف الشاعر النون في (المطعمو) و(الجاعلو) حتى يستقيم الوزن .

٧- حلف الياء في حالة الإضافة ومع الألف واللام :

كقول خفاف<sup>(١٦٦)</sup> :

كنواج ريش حمامة مجدية ومسحت باللشين عَصَف الإمد  
فالأصل (نواحي) وحذفت الياء لضرورة الوزن .

٨- حلف ياء الإشباع أو واو الإشباع من هاء الكتابة المتصلة :

ولا يجوز حذف الواو والياء مما قبله متحرك إلا في الشعر كقول الشاعر<sup>(١٦٧)</sup> .  
أو مُعْبِر الظهر يُبْنَى عن وَرَيْثِهِ ماحِجٌ رِيَهُ في الدنيا ولا اعتمرا  
فبقيت الضمة في (ريهُ) ولم تشجع الحركة ليستقيم الوزن .  
ومن حلف الياء قول الشاعر<sup>(١٦٨)</sup> :

فإن بك غلًا أو سميناً فإنني سأجعل عينيه لنفسه مقنماً  
فقد حذفت الياء من نفسه وبقيت الكسرة ليستقيم الوزن .

٩- حلف الواو والياء من «هو» و«هي» :

ومن ذلك قول الشاعر<sup>(١٦٩)</sup> :

فبيناه يشري رحله قال قاتل لمن جمل ربحو الملائم لحبيب  
فالأصل بينا هو ، ولست أرى قبحاً في ذلك بل إنني لأعدها ضرورة ولا أرى  
مانعاً من استخدامها في النثر .

أما حذف ياء هي فمته قول الشاعر (١٧٠) :

دار لسعدى إذو من هوكا

أراد إذ هي ..

ولاشك أن هذا غير مقبول لأن الهاء يمكن أن تنوب مع يينا عن الضمير (هو) وأن تنوب عن « هي » إذا ما تلت نظيرها المتصل وهو (ها) الغائبة فتقول ييناهُ وييناهُ أمّا مع إذ فإن الأمر يبدو غير مستساغ ولا مقبول .

١٠ - حذف الواو الساكنة والياء الساكنة :

إذا كان قبلهما ضمة أو كسرة ومن ذلك قول الشاعر (١٧١) :

فلو أن الأطباء كانوا حَوِيّ وكان مع الأطباء الأساة  
فقد حذف الشاعر الواو واكتفى بالضمة على التون في « كان » الأولى حتى يستقيم الوزن .

١١ - حذف الفاء في جواب الشرط الذي يجب أن يلتزم بالفاء :

ومن ذلك قول الشاعر (١٧٢) :

من يفعل الحسنات الله يشكرها والشر بالشر عند الله مثلاًن  
فالواجب أن يقول « فإله يشكرها » لأن جواب الشرط جملة اسمية وقد اضطره الوزن حذف الفاء مخالفة للعرف اللغوي .

١٢ - حذف حركة الاسم أو الفعل الإعرابية :

ومن ذلك قول امرئ القيس (١٧٣) :

فاليوم أشرب غير مستحب إنمّا من الله ولا واغسل  
حيث سكن الشاعر الباء في « أشرب » حتى لا يختلط السريع بالكامل ويمكن أن  
تؤول بأن أشرب جواب لشرط محذوف والتقدير « إن أشرب أشرب » .

### جـ- ضرورات الإبدال :

#### ١- إبدال بعض الحروف ياء :

ومن ذلك قول أبي كاهل اليشكري<sup>(١٧٤)</sup> :

لما أشارير من لحم تسمرة من الشعالي ووخز من أرانيها  
فقد قلب الباء ياء في الشعالي وأرانيها .  
ومن ذلك أيضاً قول الشاعر<sup>(١٧٥)</sup> :

ويلنة ليس لها خَوَارِقُ  
ولصفادى جَمَّهَا نَقَانِقُ

حيث قلب العين ياء في صفادى

#### ٢- إبدال الألف هاء :

ومن ذلك قول الشاعر<sup>(١٧٦)</sup> :

والله أنجأك بكفى مسلمة  
من يعلمها ويعلمها ويعلمه

#### ٣- إبدال الألف همزة :

كقول الشاعر<sup>(١٧٧)</sup> :

فأقسم لو لاق هلالاً ونجحه مصك كئيب الردهة المتأوبُ  
لأدأها كرهاً وأصبح بيته لديه من الإغوال نوح مُسَلَّبُ  
فقد همز الألف في « أدأها » حتى يستقيم البيت فهو من بحر الطويل ولو لم يهمزها  
لأصبحت مفاعيلن « مفعولن » .

#### ج - إبدال أسماء الأعلام :

- ومن ذلك إبدال ( معبد ) من ( عبدالله ) ومن ذلك قول دريد بن الصمة في رثاء أخيه عبدالله (١٧٨) :

فإن تنسأ الأيام والدمر تعلموا    بنى قارب أنا غضاب بمعبد  
فسماء معبداً واسمه عبدالله .

- ومنه إبدال ( سلام ) من ( سليمان ) .  
ومنه قول الحطيئة (١٧٩) :

فيه الريح وفيه كل سافرة    بيضاء عكمة من نسج سلام  
أراد من نسج سليمان عليه السلام .

د - باب تغيير الإعراب عن وجهه :  
- نصب ما يجب ، رفعه للأمة الثالثة :  
ومن ذلك قول طرفة (١٨٠) :

لنا هضبة لا يترل الذل وسطها    ويأوى إليها المستجير فيحصا  
فالوجه « فيحصم » ، وقد يتأول النصب فلا يكون ثمة ضرورة .  
ومنه قول الأعشى (١٨١) :

هنالك لا تجزوني عند ذاكم    ولكن سيجزيني الإله فيعقا  
فالوجه فيعقب وورود الضرورتين عند شاعرين كبيرين يجعلنا نميل إلى تأويلهما .

ه - تأنيث للذكر وتذكير للمؤنث :

ومن ذلك قول النواحي الكلابي (١٨٢) :

وإن كلاباً هذه عشر أبطن    وأنت برئ من قبائلها العشر

فالوجه عشرة أبطن فحذف التاء ليستقيم الوزن ، ومن ذلك قول الأعشى<sup>(١٨٣)</sup> :  
وتشرق بالقول الذي قد أذعته      كما شرقت صدر القناة من الدم  
والوجه : ( كما شرقت صدر القناة ) لأن الصدر مذكر والفعل له .



## ضرورات تتصل ببناء الجملة

وتكون بوضع الكلام في صورة لا يكون ترتيب موادها فيها على ما ينبغي من التقديم والتأخير. ومن ذلك :

١ - الفصل بين المضاف والمضاف إليه :

ومن ذلك قول الشاعر<sup>(١٨٤)</sup> :

كَأَنَّ أَصْوَاتَ - مِنْ إِيغَالْنِ بَنَاءَ - أَوَاخِرَ الْمَيْسِ أَصْوَاتِ الْفَرَارِيحِ  
فَفَصَلَ بَيْنَ أَصْوَاتٍ ، وَأَوَاخِرَ بَقَوْلِهِ ( مِنْ إِيغَالْنِ بَنَاءَ ) .  
ومنه أيضاً قول الشاعر<sup>(١٨٥)</sup> :

كَمَا خَطَّ الْكِتَابَ - بِكَفٍ يَوْمًا - يَهُودَى يَسْقَارِبَ أَوْ يَزِيلُ  
أَرَادَ بِكَفٍ يَهُودَى يَوْمًا ، فَقَدَّمَ يَوْمًا وَفَصَلَ بَيْنَ كَفٍ وَيَهُودَى وَمِنْ  
ذَلِكَ قَوْلُ عَمْرَةَ الْخَثْعَمِيَّةِ تَرَى ابْنَهَا<sup>(١٨٦)</sup> :

هَمَّا أَخْرَا (فِي الْحَرْبِ) مِنْ لَأَخْلَاهُ إِذَا خَافَ يَوْمًا نَبُوَةَ فِدْعَاهُمَا  
ومِنْ ذَلِكَ قَوْلُ الشَّاعِرِ<sup>(١٨٧)</sup> :

أَتَسَّمُ كَنَانَهُ رَجُلٌ عَبُوسٌ مُعَاوِدُ جُرْأَةِ وَقْتِ الْهَوَادَى  
أَرَادَ : مُعَاوِدُ وَقْتِ الْهَوَادَى جُرْأَةُ .

ومنه قول عمر بن قبيصة<sup>(١٨٨)</sup>

لَمَّا رَأَتْ سَاتِيْدِمَا اسْتَعْبَرَتْ لَهَّ دَرُّ (الْيَوْمِ) مِنْ لَامِهَا  
فَقَدَّمَ فَصَلَ بَيْنَ دَرٍّ وَمِنْ لَامِهَا بِ (يَوْمًا) .

## ٢- وضع الفاعل مفعولاً :

ومن أمثلة وضع الفاعل مفعولاً قول الأخطل (١٨٩) :

أما كليب بن يربوع فليس لها عند المفاخر إيراد ولا صدرُ  
مثل القنافذ هذاجون قد بلغت نجران أو بلغت سواتهم هجرُ  
أراد : بلغت سواتهم نجران أو هجر فجعل نجران وهجر تبلغان  
السوات لتستقيم القافية وتظل حركة الروى واحدة .

## ٣- الفصل بين قلما والفعل :

وجعلها تلتحل على الاسم ومن ذلك (١٩٠) :

صددت فأطولت الصدود وقلما وصال على طول الصدود يطول  
قلب التركيب :

وهو أن يضطر الوزن الشعري إلى إحالة المعنى فيقلبه الشاعر إلى خلاف

ما قصد به مثال ذلك قول عروة بن الورد (١٩١) :

فلو أني شهرب أبا معاذ غداه غدا بمهجته يفوق  
فديت بنفسه نقسى ومالى وما آلك إلا ما أطيق  
أراد أن يقول فديت نفسه بنفسى فقلب المعنى وهنا وضع الكلام في غير  
موضعه فيما يرى المرزباني ومنه قول الشاعر (١٩٢) :

إن الكريم وأبيك يعتمل إن لم يجد يوماً على من يتكل  
يريد من يتكل عليه فقدم وأخر .. وقال الفرزدق :

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حى أبوه يقاربه

وإنما أراد : وما مثله في الناس حتى يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه فتعسف هذا التعسف الشديد ووضع أشياء في غير مواضعها<sup>(١٩٣)</sup> :

ويرى محمد بن علي الجرجاني : أن هذا يخيل بفصاحة الكلام .  
ويرى أن شرط هذه الفصاحة « أن لا يكون ترتيب مواد الكلام على غير ما ينبغي من التقديم والتأخير »<sup>(١٩٤)</sup>

ويرى أن هذا البيت مما يخيل بالفهم . ومن ذلك قول الشاعر :  
جزى ربه عني على بن حاتم جزاء الكلاب العاويات وقد فعل  
كان ينبغي أن يقول : جزى على بن حاتم ربه ، ليعود الضمير في ربه إلى المذكور<sup>(١٩٥)</sup> .

ولا شك أن هذه الضرورات تختص بالشعر لا من حيث كونه شعراً فقط وإنما من حيث كونه كلاماً موزوناً مقفى ، ولو كان الشاعر ناثراً لما وضع الكلام هكذا في غير مواضعه . وإذا كانت بعض الضرورات السابقة مقبولة ، فإنما لأنها لا تحمل بالفهم أو بالعرف اللغوي إخلالاً يؤدي إلى الالتباس أما هذه الضرورات التي يضطر فيها الوزن الشاعر أن يضع الكلام في غير مواضعه ، فإنها ضرورات لا تليق بالشاعر المجيد ، وهي ضرورات تتصل بالوزن كما نص كثير من العلماء ومنهم السيرافي والمرزباني وابن عصفور . وإذا الضرورات الواقعة في إطار بناء الجملة تمثل خروجاً عن الأنماط الفصحى وإخلالاً بفصاحة الكلام .

فالقزويني يرى أن من فصاحة الكلام خلوصه من ضعف التأليف والتعقيد ، فأما ضعف التأليف فكما في قولنا : « ضرب غلامه زيداً » فإن رجوع الضمير إلى المفعول المتأخر لفظاً ورتبة ممتنع عند الجمهور كقول الشاعر :

جزى ربه عنى عدى بن حاتم جزء الكلاب العاويات وقد فعل  
والتعقيد : أن لا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد به ومنه ما يرجع  
إلى اللفظ وهو أن يختل نظم الكلام ، ولا يدري السامع كيف يتوصل منه إلى  
معناه ، كقول الفرزدق :

\* وما مثله فى الناس إلا مملكا أبو أمه حى أبوه يقاربه  
فالضمير فى « أمه » للملك وفى « أبوه » للمدوح ، ففصل بين « أبو أمه »  
وهو مبتدأ و « أبوه » وهو خبر بـ « حى » وهو أجنبى ، وكذا فصل بين  
« حى » ، و « يقاربه » وهو نعت حى بـ « أبوه » وهو أجنبى ، وقدم المستثنى  
على المستثنى منه ، فهو كما ترى فى غاية التعقيد .

فالكلام الخالى من التعقيد اللفظى : ما سلم نظمه من الخلل ، فلم يكن  
فيه ما يخالف الأصل - من تقديم ، أو تأخير ، أو إضمار ، أو غير ذلك - إلا  
وقد قامت عليه قرينة ظاهرة - لفظية أو معنوية <sup>(١٩٦)</sup> .

ويرى محمد بن على الجرجاني نفس رأى تقريباً فيقول : إن الذى يختل  
بفساحة الكلام أمران : أحدهما : أن لا يختل بالفهم كثيراً كقول الشاعر :

جزى ربه عنى عدى بن حاتم جزء الكلاب العاويات وقد فعل  
كان ينبغى أن يقول : جزى عدى بن حاتم ربه ، ليعود الضمير فى ربه  
إلى مذكور بعد أن عاد الضمير إلى عدى <sup>(١٩٧)</sup> .

فالشاعر أمام ضربين من النظم : النظم الذى يتصل بالمبنى أصواتاً  
وحركات وسكنات والذى تكون محصلته الإيقاع أو الوزن الشعرى ، والنظم  
الذى يتصل بالمعنى والذى تكون محصلته حدوث الفائدة ووضوح المعنى  
وتمامه . والشاعر المجيد مطالب أن يوازن بين النظمين فلا يختل طلب  
المعنى بالوزن ولا يختل تحقيق الوزن بالمعنى والفهم .

ويرى عبد القاهر الجرجاني بالنسبة للنظم المتصل بمحصول المعنى ، « أنه لا معنى للنظم غير توخى معانى النحو فما بين الكلم حتى تبلغ فى الوضوح والظهور والانكشاف إلى أقصى الغاية (١٩٨) .

ويقول : واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف متاهجه التى نهجت فلا تزيع عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشئ منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه (١٩٩) .

وإذا كان النحو قد استنبط من نصوص شعرية ونثرية رفيعة المستوى .

فإننا لا نفرض على نظم الكلام قواعد غريبة لا يستطيع الشاعر أن ينظم من خلالها ، ومعنى هذا أن تنسيق الكلام ونظمة ليؤدى معنى فى إطار الوزن الشعرى أمر ميسور ، والإخلال بالفهم والمعنى طلباً للوزن لا يمثل مستوى شعرياً وإنما يمثل خروجاً عن النموذج الأمثل وإخلالاً بالفصاحة وإذا زاد البعد بين المعنى والمبنى ، وبين الوزن والفهم ، كان ذلك بمثابة خطأ يقع فيه الشاعر .



## الهوامش

- (١) القزويني ، الايضاح في علوم البلاغة ص ٢٨١/٢٨٠ .
- (٢) ابن الأثير، المثل السائر ص ٣٥٥ ، ٣٥٩ ، ٣٦٤ .
- (٣) نفس المرجع ص ٣٤٤ / ٣٤٥ .
- (٤) العملة لابن رشيقي ص ٦٩ .
- (٥) الايضاح للقزويني ص ٢٨٢ .
- (٦) العملة ص ٦٩ .
- (٧) القزويني ص ٢٨٣ .
- (٨) نقد الشعر ص ٢٠٦ .
- (٩) المفضليات ص ٤٠٥ .
- (١٠) نقد الشعر ص ٢٠٦ .
- (١١) الايضاح ص ٢٨١ .
- (١٢ : ١٨) العملة ص ٧٠ .
- (١٩ ، ٢٠) نفس المرجع ص ٧١ .
- (٢١) العملة ص ٧٢ .
- (٢٢) ديوان الأعشى ص ٤٠٧ .
- (٢٣) العملة ص ٧٢ .
- (٢٤) المثل السائر ص ٢٦٠ .
- (٢٥) المثل السائر ص ٢٦١ .
- (٢٦) الايضاح ص ٩٦ .

- (٢٧) المثل السائر من ٢٦١/٢٦٢ .
- (٢٨) نفسه من ٢٦٢ .
- (٢٩) العملة من ٧٣ .
- (٣٠) نقد الشعر من ٢١٠ .
- (٣١) نقد الشعر من ٢١١ .
- (٣٢ : ٣٤) نفسه من ٢١٠ / ٢١١ .
- (٣٥) العملة من ٧٣ .
- (٣٦) العملة من ٦٩ .
- (٣٧) العملة من ٥٠ .
- (٣٨) كتاب الصناعتين ، من ٣٠٨ .
- (٣٩) نقد الشعر من ١٤٤ .
- (٤٠) الإيضاح من ٣١٣ .
- (٤١ ، ٤٢) العملة من ٥٢ .
- (٤٣) الصناعتين من ٣٠٩ .
- (٤٤) الصناعتين من ٣٠١ .
- (٤٥) نقد الشعر من ١٦٨ .
- (٤٦) نقد الشعر من ١٦٧ .
- (٤٧) العملة من ٥٧ .
- (٤٨) العملة ج ٢ من ٥٧ .
- (٤٩) الصناعتين من ٣٠١ .
- (٥٠ ، ٥١) الإيضاح من ٣٠٥ .
- (٥٢ : ٥٣) كتاب الصناعتين من ٣٠١ /
- (٥٤) الإشارات والتنبيهات من ١٥٧ .
- (٥٥ ، ٥٦) الصناعتين من ٣٠١ / ٣٠٢ .
- (٥٧) العملة ج ٢ من ٥٨ .
- (٥٨) ديوان الأعشى من ١٠٥ .



- (٥٩ : ٦٢) العملة ص ٥٧ / ٩٨ .
- (٦٣ : ٦٤) العملة ص ٥٩ ج ٢ .
- (٦٥ ، ٦٦) العملة ص ٤٥ ج ٢ .
- (٦٧) الإيضاح ، ص ٣١٣ / ٣١٤ .
- (٦٨) الإيضاح ص ٣١٤ .
- (٦٩) الإيضاح ص ٣١٤ .
- (٧٠ / ٧١) الإيضاح ص ٣١٥ .
- (٧٢) الصناعتين ص ٣١٠ .
- (٧٣ : ٧٨) كتاب الصناعتين ص ٣١١ / ٣١٢ .
- (٧٩) ديوان عمر بن قميئة ص ١٠٦ / ١١٦ .
- (٨٠) ديوان تأملات في زمن جريح ، ص ٦٤ .
- (٨١) ديوان الخروج من النهر ص ٨٣ .
- (٨٢) ديوان تملكه السنبلة ص ١٠٦ .
- (٨٣) الأعمال السياسية ص ١٠٣ .
- (٨٤) عوف ناي قديم ص ١٩ / ١٨ .
- (٨٥) ديوان إلى مسافرة ص ٢٠ / ١٩ .
- (٨٦) ديوان قصائد ص ١٠٠ .
- (٨٧) اللسان مادة ضمن .
- (٨٨) الكافي ص ١٦٦ .
- (٨٩) الكافي ص ١٦٦ .
- (٩٠) اللسان مادة ضمن .
- (٩١) ديوان ابن المعتز ص ٤١٩ .
- (٩٢) د . محمد محمد حسين ، ديوان الأعشى المقلدة ص ٤٥ .
- (٩٣) ديوان امرئ القيس : ص ١٠٢ .
- (٩٤) ديوان امرئ القيس : ص ٦٥ .

- (٩٥) ديوان الأعشى : ص ٨٥ .  
 (٩٦) ديوان الأعشى ص ١٧٥ .  
 (٩٧) المفضليات ص ٢٤٢ .  
 (٩٨) ديوان الأعشى ص ٣٠٩ .  
 (٩٩) ديوان النابغة ص ١٢٦ .  
 (١٠٠) ديوان الأعشى ص ٣٠٣ .  
 (١٠١) اللسان مادة ضمن .  
 (١٠٢) ديوان الأعشى ص ٢٨١ .  
 (١٠٣) ديوان الأعشى ص ١٣٧ .  
 (١٠٤) العملة جـ ١ ص ١٧٧/١٧٨ .  
 (١٠٥/ ١٠٦) نظير نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ١١٢/١١٦ .  
 (١٠٧) ديوان الأعشى ص ٢٣٥ .  
 (١٠٨) قضا الشعر المعاصر ص ١٠٨ .  
 (١٠٩) المرجع السابق ص ١١٩ .  
 (١١٠) نفس المرجع ص ١١٧/١١٨ .  
 (١١١) ظواهر التردد الفني في الشعر المعاصر ص ٦٣ .  
 (١١٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٩٢ .  
 (١١٣) ديوان مملكة السنبلة ، ص ٩٥ ، ٩٦ .  
 (١١٤) مسرحية الحلاج ص ١١٧ .  
 (١١٥) الليالي ، مملكة السنبلة ص ١٠١ .  
 (١١٦) نفسه ص ١٠٩ .  
 (١١٧) نفسه ص ٦٣ .  
 (١١٨) جون كوين ، بناء لغة الشعر ص ٧٥ .  
 (١١٩) نفس المرجع ص ٧٦/٧٧ .  
 (١٢٠) المرجع السابق ص ٧٧/٧٨ .

- (١٢١) ديوانه / شئ سيقى بيننا ص ١٠٨/١١٠ .
- (١٢٢) أبو سعيد السيرافي ، ضرورة الشعر ، ص ٣٤ . وانظر في هذا المعنى ضرائر الشعر لابن عصفور ص ١٠٣ .
- (١٢٣) سيوية ، الكتاب ، ج ١ ص ٢٦ .
- (١٢٤) السيرافي ، نفسه ، ص ٣٤ .
- (١٢٥) ديوان زهير ص ٩٦ .
- (١٢٦) ديوان ابن عبدربه ص ٥٩ .
- (١٢٧) نفسه ص ٥٤ .
- (١٢٨) سورة الأحزاب الآية ٣٣ .
- (١٢٩) السيرافي نفسه ، ص ٣٩/٣٨ .
- (١٣٠) ضرورة الشعر ص ٤٠/٣٩ .
- (١٣١) ديوان النابغة ص ٥٥ .
- (١٣٢) ضرورة الشعر ، ص ٤٣/٤٢ .
- (١٣٣) نفسه ص ٤٣ .
- (١٣٤) نفسه ص ٤٤ .
- (١٣٥) الكتاب لسيوية ج ١ ص ٢٩ .
- (١٣٦) الموشح ص ٨٦ .
- (١٣٧) الموشح ص ٨٦ .
- (١٣٨) ضرورة الشعر ص ٢٩ ، والموشح ص ٨٦ .
- (١٣٩) الموشح ص ٨٦ ، وضرائر الشعر ص ٤٢ .
- (١٤٠) ضرورة الشعر ، ص ٦٦/٦٥ .
- (١٤١) الموشح ص ٨٦ .
- (١٤٢) المفضليات ص ١٥٨ .
- (١٤٣) ضرورة الشعر ص ٧٠ .
- (١٤٤) ديوان قيس بن الخطيم ص ١٦٢ .
- (١٤٥) كتاب سيوية ص ٢٨ .

- (١٤٦) الموشح ص ٨٤ .
- (١٤٧) ضرورة الشعر ٩٥/٩٤ .
- (١٤٨) نفسه ص ٧٥ .
- (١٤٩) الموشح ، ص ٨٦ .
- (١٥٠) ديوان الأعشى ص ١٩٥ .
- (١٥١) ديوان طرفه ، ص ٦٧ .
- (١٥٢) ديوان الأعشى ص ٦٥ .
- (١٥٣) ديوان ليبد ص ٧٠ .
- (١٥٤) ضرورة الشعر ص ٨٤ .
- (١٥٥) ضرورة الشعر ص ٨٨ .
- (١٥٦) ديوان علقمة بن عبدة ص ٧٠ .
- (١٥٧) ضرورة الشعر ص ١١٤ .
- (١٥٨) ديوان الأعشى ص ٧٩ .
- (١٥٩) ضرورة الشعر ص ٩٩ .
- (١٦٠) كتاب سبيوية ج ١ ص ٢٧ .
- (١٦٠) ضرورة الشعر ص ١٠٠ .
- (١٦٢) ديوان الأعشى ص ٥٥ .
- (١٦٣) ضرورة الشعر ص ١٠١ .
- (١٦٤) ديوان حسان ص ٣٤٤/٣٤٥ .
- (١٦٥) ديوان الأعشى ص ١٩٥ .
- (١٦٦) كتاب سبيوية ج ١ ص ٢٧ .
- (١٦٧) ضرورة الشعر ص ١٠٨ .
- (١٦٨) المقتضب ج ١ ص ١٧٦ ، ص ٤٠١ .
- (١٦٩) الموشح ص ٨٥ .
- (١٧٠) كتاب سبيوية ج ١ ص ٢٧ .
- (١٧١) ضرورة الشعر ص ١١٢ .

- (١٧٢) خزانة الأدب ج ٢ ص ٤٩ .
- (١٧٣) ديوان امرئ القيس ص ١٧٣ .
- (١٧٤) المقتضب ج ١ ص ٣٨٢ ، وضرائر الشعر ص ٢٢٦ .
- (١٧٥) المقتضب ج ١ ص ٣٨٢ .
- (١٧٦) ضرورة الشعر ص ١٣٧ .
- (١٧٧) ضرورة الشعر ص ١٣٣ .
- (١٧٨) ضرورة الشعر ص ١٤٥ .
- (١٧٩) نفسه ص ١٤٤ ، وديوان الخطيئة ص ١٢٨ .
- (١٨٠) ديوان طرفة ص ١٣٩ .
- (١٨١) ديوان الأعشى ص ١٦٧ .
- (١٨٢) ضرورة الشعر ص ٢٠٨ .
- (١٨٣) ديوان الأعشى ص ١٧٣ .
- (١٨٤) المقتضب ج ٤ ص ٣٧٦ .
- (١٨٥) نفسه ص ٣٧٧ .
- (١٨٦) ضرورة الشعر ص ١٨٠ .
- (١٨٧) المقتضب ج ٤ ص ٣٧٧ .
- (١٨٨) ديوان عمر بن قبيصة ص ١٨٢ .
- (١٨٩) ضرورة الشعر ص ١٧٣ ، وديوان الأشطل ج ١ ص ٢٠٩ .
- (١٩٠) كتاب سبيوية ج ١ ص ٣١ .
- (١٩١) الموشح ص ٧٧ .
- (١٩٣/١٩٢) الموشح ص ٨٨ .
- (١٩٤) الإشارات والتنبيهات ص ١٠ .
- (١٩٥) نفسه ص ١١/١٠ .
- (١٩٦) الإيضاح للقزويني ص ٧٦/٧٥ .
- (١٩٧) الإشارات والتنبيهات ، ص ١١/١٠ .

(۱۹۸) دلائل الإعجاز ص ۲۳۸

(۱۹۹) نفسه ص ۶۶/۶۷

## الفهرست

٣	مقدمة :
٧	مدخل :
٨	* الإطار الموسيقى للشعر العربي
٢٠	* التشكيل الموسيقى والمحتوى الشعرى
٣١	الفصل الأول : العروض الوظيفى الميسر
٣٣	أولاً : علم العروض ودراسة موسيقى الشعر
٣٧	ثانياً : الوزن الشعرى
٤٠	ثالثاً : التفاعيل
٤٣	رابعاً : أوزان الشعر العربى
٤٣	١ - بحر الطويل
٥١	٢ - بحر الوافر
٥٤	٣ - بحر الكامل
٦٣	٤ - بحر البسيط
٧٠	٥ - بحر الرمل
٧٧	٦ - بحر المديد
٨٣	٧ - بحر الخفيف
٨٩	٨ - بحر الرجز

٩٨	٩ - بحر السريع
١٠٥	١٠ - بحر المتقارب
١١٠	١١ - بحر المنسرح
١١٤	١٢ - بحر المخرج
١١٧	١٣ - بحر المضارع
١١٩	١٤ - بحر المتدارك
١٢٤	١٥ - بحر المبحث
١٢٦	١٦ - بحر المقضب
١٣٧	الفصل الثاني : القافية والتكرار الصوتي
١٣٩	أولاً : القافية
١٣٩	أ - مفهوم القافية
١٤١	ب - المصطلحات الخاصة بحروف القافية
١٤٥	ج - عيوب القافية
١٤٩	د - أنواع القوافي من حيث المتحركات والسواكن
١٥٠	هـ - أنواع القوافي من حيث الإطلاق والتقييد
١٥٢	و - الالتزام
١٥٥	ثانياً : القافية الداخلية
١٦١	ثالثاً : التكرار الصوتي
١٦٢	١ - التكرار
١٦٩	٢ - التقسيم - القوافي المتعددة
١٧٢	٣ - رد الاعجاز على الصدور
١٧٣	٤ - المجاورة
١٧٤	٥ - التبديل أو التطريف
١٧٤	٦ - التوشيح



١٧٤	٧ - التطريز
١٧٥	٨ - التشطير
١٧٦	٩ - التركيب المعكوس أو المقلوب أو المتقابل
١٧٧	١٠ - التوشيح أو التبيين
١٧٨	١١ - تشابه الأطراف
١٧٩	١٢ - التزديد
١٨١	١٣ - التعطف
١٨١	١٤ - الإحصاء أو التسهيم
١٨٢	١٥ - التفويف
١٨٣	١٦ - التسميط
١٨٣	١٧ - الموازنة
١٨٤	رابعاً : التمثيل الصوتي للمعاني

#### الفصل الثالث :

١٩٧	التناسب بين الإطار الموسيقى والبناء اللغوي للشعر
١٩٩	أولاً : ظواهر تمام البناء اللغوي دون الإطار الموسيقى
١٩٩	أ - في الشعر العمودي :

٢٠٠	١ - الحشو
٢٠٧	٢ - الاستدعاء
٢٠٩	٣ - التتميم
٢١٢	٤ - الإيغال
٢١٧	٥ - الاعتراض
٢١٩	٦ - الالتفات
٢٢٣	ب - في الشعر الحر

٢٢٩	ثانياً : ظواهر تمام الإطار الموسيقي دون البناء اللغوي
٢٣٠	التضمين والتدوير والاستدارة ، في الشعر العمودي والحر
٢٤٧	ثالثاً : الضرورات الشعرية
٢٤٩	أولاً : ضرورات تتصل بالكلمة
٢٦٣	ثانياً : ضرورات تتصل ببناء الجملة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٨٧/٣٠٠٤

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٢١٠٧ - X



جمع المؤلفُ في هذا الكتاب كلَّ ما يتصل بموسيقى الشعر ، وما يتعلق بالبناء الموسيقي للشعر العمودي والحر ، وقد درس في هذا الجزء الوزن الشعري ، وعلاقته بالتركيب اللغوي ، وحدد المستويات الموسيقية للشعر العربي : الإيقاعية والصوتية .

ودرس التمثيل الصوتي للمعاني ، والعلاقة بين الوزن والمحتوى الشعري .

وقدّم دراسةً متكاملةً للعروض الشعري خلّصها من التعقيد ومن كل ما من شأنه أن يخرج العروض عن مهمته بوصفه علماً قياسياً .

كما درس القافية ، والتكرار الصوتي ، والتناسب بين الإطار الموسيقي والبناء اللغوي للشعر ، وهي موضوعات ظلت بعيدة عن الدراسات الموسيقية للشعر ، على الرغم من علاقتها الحميمة بها .

وقد أضاف إلى دراسته الوصفية بعداً نقدياً ، فضلاً عما استدركه في دراسته للعروض .